الشعبويّة والتطرف في ضوء الانتخابات الفرنسية



اليمين يمسك بالخزينة واليسار يكتب القصائد!

أبو بكر العيادي
باريس

كشفت "مجلة نوفيل أوبس" الفرنسية أن عددًا من موظفي الدولة في شتى المستويات أعدّوا في الخفاء خطة لتجنب الفوضى في حال فوز مارين لوبان، مرشحة الجبهة الوطنية المتطرفة لانتخابات الرئاسة، فقد كان الجو مشحونًا بتوتر رهيب حتى آخر لحظة، وشمل الداخلَ والخارجَ خوفٌ شديد من سقوط فرنسا، بلد حقوق الإنسان، في كمّاشة حزب عنصري فاشيّ.

في الداخل، كان الخوف من نشوب صدام دائم بين الجاليات المهاجرة ومناصريهم من الفرنسيين، الذين يؤمنون بتعايش مختلف مكونات الشعب تعايشًا سلميًا، وبين ميليشيات الجبهة الوطنية الذين ينادون بتطهير البلاد من الأجانب، ولا سيما العرب والسود، بدعوى مقاومة البطالة والإرهاب واختلال الأمن. أما في الخارج، فكان الخوف من انفصال فرنسا عن الاتحاد الأوروبي في نوع من الـ"فرنكسيت" مدمّر، على غرار الـ"بريكسيت" البريطاني، مع ما ينجر عن ذلك من إضعاف للاتحاد الأوروبي وربما انهياره، وتهديد لمنطقة اليورو، لما لفرنسا من دور، إلى جانب ألمانيا، في تماسك الاتحاد وضمان ثقله على المستويين السياسي والاقتصادي، وهو ما يفسر حضور ما يقارب ثلاثة آلاف صحافيّ من دول العالم لتغطية الحدث، كانوا يتهيبون حصول كارثة كتلك التي شهدتها الولايات المتحدة منذ بضعة أشهر، حينما وصل دونالد ترامب إلى سدة الحكم وسط ذهول العالم أجمع.



جنّب الناخبون فرنسا وأوروبا والعالم ذلك السيناريو الكارثي الموعود، ولكن نتائج الدور



ماكرون بين أنصاره محتفلاً بالفوز. الصورة ANP

الأول وحتى الدور الثاني أثبتت تغلغل أفكار اليمين المتطرف في المجتمع الفرنسي، ليس في صفوف أنصار لوبان فقط وإنما أيضًا في صفوف أنصار زعيم الجمهوريين فرنسوا فيون، الذي تبنى بدوره خطاب الرئيس الأسبق نيكولا ساركوزي، وكان قد برر استعماله لنفس شعارات الجبهة الوطنية عن الهجرة والعرب والإسلام بأن اليمين لا ينبغي أن يكون معقدًا كي يتجنب إثارة هذه المواضيع بدعوى العنصرية والإسلاموفوبيا، وبذلك فتح صندوق باندورا، وأضفى شرعية انتشار الخطاب اليميني المتطرف وسط شرائح عريضة من المجتمع الفرنسي، وحتى في وسائل الإعلام.

التقى منافسو ماكرون، من اليمين واليسار ومن الوسط، ليوجهوا ضدّه سهامًا مجتمعة

وقد التقى منافسو إمانويل ماكرون، من اليمين ومن اليسار وحتى من الوسط، ليوجهوا ضدّه سهامًا مجتمعة، فعدّدوا له المآخذ، تارة عن صغر سنّه وقلة خبرته بالسياسة، وطورًا عن انتمائه إلى عالم المال والبنوك والبورصة. فكان من أثر ذلك أن انقسم المجتمع الفرنسي انقسامًا غير مسبوق، حيث جاءت نتائج المتنافسين في الدور الأول متقاربة حدّ التماثل: ماكرون (24,01)، لوبان (21,30)، فيون (20,01)، ميلنشون (19,58). ثم شابها في الدور الثاني ارتفاع نسبة الممتنعين عن التصويت، ونسبة المصوتين بأوراق بيضاء، إذ نجح خصوم ماكرون إلى حدّ كبير في ترهيب الناخب الفرنسي من وزير الاقتصاد الأسبق في عهد الرئيس هولاند، بدعوى أنه خادم للمال ورجال الأعمال، وأن برنامجه لن يكون لفائدة الشعب، رغم أنه صرح منذ إطلاق حركته "إلى الأمام"، في 7 أبريل / نيسان 2016، أنه يريد أن يثور على المنظومة السائدة،





ويتجاوز مسألة الانتماء إلى يمين أو يسار، ليستعين بالخبرات حيثما وجدت - باستثناء اليمين العنصري طبعًا - من أجل إصلاحات جذرية تنهض بفرنسا.
والسؤالان اللذان أثارا جدلًا واسعًا في الساحة الفرنسية هما:
1. كيف نفسر انسياق الشعوب في فرنسا بخاصّة والغرب بعامّة وراء سياسيين يتوسلون بخطاب شعبوي متطرف؟
2. بعد فوز ماكرون، هل نشهد نهاية الثنائية يمين / يسار، وبالتالي نهاية الأحزاب؟
أولا، لا جدال أن الغرب يشهد منذ عقود صعود التيارات اليمينية المتطرفة واستشراء الشعبوية، وكلتاهما تتولد في العادة عن أزمة اقتصادية أو ثقافية أو ديمغرافية تطول مدّتها ويستعصي حلّها، فتتوسل بأيديولوجيا ما لطرح حلول تعتقد أنها سوف تخرج البلاد من أزمتها، وتعيدها إلى المسار الصحيح، ولا تتورع، إحداهما أو كلتاهما، عن استعمال الديماجوجية لتضخيم مؤشرات الأزمة، واستغلال خوف الناس من جرائر الكساد الاقتصادي، ومن كل ما يأتي من وراء الحدود؛ بشرًا وبضائع. والحق أن اليمين المتطرف، وإن اصطبغت أيديولوجيته في الغالب بخطاب شعبوي، يختلف من جهة مفهومه عن الشعبوية، التي قد تصدر عن اليمين واليسار على حدّ سواء، وقد تكون مدعاة لرصّ الصفوف وجمع القوى العاملة، على عكس الصورة التي يروجها الإعلام عنها.

> بعد فوز ماكرون، هل نشهد نهاية ثنائية اليمين واليسار، وبالتالي نهاية الأحزاب؟

يعرّف المؤرخ الفرنسي نيكولا لوبور اليمين المتطرف بكونه حقلًا سياسيًا يجمع عدة تيارات، تلتقي حول رؤية للعالم تقوم على العضوانية (مذهب يقول إن المجتمع يشتغل ككائن حيّ)، ومن ثمّ فهي تروّج لمفهوم عضواني عن المجموعة (استنادًا إلى الإثنية أو العرق أو الجنسية) وتؤكد على رغبتها في إعادة تشكيلها بكيفية متجانسة، فتغذّي طوباوية "مجتمع مغلق" قادر على تأمين نهضة المجموعة. وأنصار اليمين المتطرف يرفضون النظام السياسي القائم من جهة مؤسساته وقيمه، ويعتبرون أن المجتمع في تدهور تُمعن الدولة في تفاقمه، وبالتالي فإن مهمتهم تكتسي طابع الإنقاذ، إنقاذ المجتمع وإنقاذ الدولة، فيتشكلون في هيئة مجتمع مضاد، يرفض النظام الجيوسياسي القائم، ويقدمون أنفسهم كنخبة بديلة. هذا التعريف، يقول نيكولا لوبور، يغطي الحقل الواسع لليمين المتطرف، ويشمل أولئك الذين يتوقون إلى إعادة صياغة المؤسسات على نحو استبدادي متسلط، شأن من يتمنون ثورة شاملة تحطّ من قيم المعطيات الموروثة عن الليبرالية السياسية. هؤلاء هم من أنصار اليمين الراديكالي، الذي ظهر في خضم الحرب العالمية الأولى، والتي كانت الفاشية تياره المهيكِل، دون أن يكون الوحيد. وهو تيار لم يتطور إلا في بعض الحالات مثل "جوبيك" في المجر، و"الفجر الذهبي" في اليونان.
أما الشعبوية، فهي كالخُرْج تحوي كل شيء، دون أن تكون خاصة بفضاء جغرافي بعينه، ولا ذات فحوى سياسي محدد، فمن فيكتور أوربان في المجر إلى إيفو موراليس في بوليفيا، مرورًا

بأردوغان في تركيا، وليخ كازينسكي في بولندا، وبيبي غريلّو في إيطاليا، وكريستوف بلوخر في سويسرا، ومارين لوبان في فرنسا، ودونالد ترامب في الولايات المتحدة، تتعدد الشعبوية وتتخذ أوجها مختلفة، فنجد فيها دعوة إلى سيطرة الدولة كليا أو جزئيا على وسائل الإنتاج مثلما نجد تمجيدا للمبادرة الفردية، ونجد الاحتفاء بالهوية الدينية إلى جانب الدفاع عن العلمانية. وخلافا لما يشاع عن كونها متولدة من الطبقة الوسطى التي وقع تفقيرها، ليس للشعبوية محتوى سوسيولوجي: فلئن كانت الطبقات الميسورة هي التي صوتت لترامب مثلا، فإن قادة الشعبوية في شرق أوروبا هم من مؤيدي الإصلاح الزراعي وجُلّهم من الشرائح القروية الفقيرة. أضف إلى ذلك أن لكل حزب سياسي، يمينيا كان أم يساريا، "مكونًا شعبويّا"، يدّعي تمثيل الشعب ضد "المنظومة" والنخبة والأجهزة السياسية، ما يجعل التحديد المفهومي غائمًا وسط البلاغة والخطابة، ذلك أن "الزعيم الشعبوي يسعى إلى جعل المتغير ثابتًا، واستخلاص عبرة أخلاقية حاسمة تسمح باعتبار المعارض غريبًا وسيئًا في جوهره؛ فالزعيم لا ينزل عند رغبة متواصلة للإرادة العامة، بل يرتكز على شرعية نهائية حاسمة تسمى "روح الشعب"، كما يقول أستاذ العلوم السياسية الألماني يان فيرنر مولّر في كتابه "ما الشعبوية؟". وفي رأيه أن خصائص هذه الظاهرة يمكن تلخيصها في كونها "ضدّ النخبوية، وضد التعددية، وضد البرلمانية، تؤمن بالاتصال المباشر، والتواصل التخاطري تقريبا بين الشعب والناطق باسمه." إن أغلب منظري الديمقراطية يتفقون على أن "الإرادة الشعبية" هي مسألة معقدة، ولكن أفضل التوصيفات الذكية للشعبوية، كما يقترحها الأرجنتيني إرنستو لاكلو، تحاول أن تفهم كيف ترتبط زُمَر وهويات وعدة مصالح خاصة ببعضها بعضا دون أن تفقد خصوصيتها. وفي نظر لاكلو أن رغبة التمفصل في سلسلة ارتباطات بين هويات مختلفة هو هدف الشعبوية، أي أنها ليست التقاء فاشيًا مع "إرادة فريدة"، ولا بروز قائد ذي كاريزما لتوحيد الشعب. فالشعبوية إذن موجودة في اليسار وموجودة في اليمين كما تتجلى في مثال دونالد ترامب.

هذا الرجل وصل إلى السلطة نتيجة عوامل عديدة، أجملها المحللون في أصوات الناخبين البيض الذين يواجهون ظروفًا اقتصادية صعبة، ووعوده هو بسدّ الباب أمام المهاجرين لخلق حظوظ أوفر في سوق الشغل، ووقاية الأمريكان من الإرهاب الإسلامي. ولكنهم يغفلون عن العنصرية المتجذرة في المجتمع الأمريكي منذ أمد بعيد، والتي أذكى ترامب جذوتها بخطاب شعبويّ طوال حملة استند فيها إلى أنصاره من العنصريين وأعداء المهاجرين المنتمين إلى "الفطرية" nativisme (وهي حركة أسسها عام 1830 بورجوازيون بروتستانت من أصول

لكل حزب سياسي، يمينيًا كان أم يساريًا، "مكونًا شعبويّا"، يدّعي تمثيل الشعب ضد "المنظومة" والنخبة والأجهزة السياسية





إنكليزية، كانت تقود حملات لإيقاف الهجرة الكاثوليكية، لكونها تهدد، حسب زعم أعضاء تلك الحركة، الديمقراطية الليبرالية البروتستانتية). فما وصفوه بـ "الغضب الاقتصادي" إنما تضافر مع الحقد العنصري لإيصال رجل يذكرنا جهلُه بالسياسة وقلةُ خبرته بدواليبها بالترويكا التي حكمت تونس أو مرسي العيّاط وإخوانه في مصر بعد الثورة. لقد استغل هو وجماعته مناخًا متوترًا منذ أحداث 11 سبتمبر طغى فيه الخوف من الإرهاب والرغبة في تعزيز الأمن ولو على حساب الحريات، كما هو الشأن في بلدان أوروبية كثيرة، ليمرر خطابًا طوباويًا هاذيًا فتح الباب أمام الأحقاد والضغائن والعنصرية، ليس في أمريكا وحدها، بل في كافة أنحاء أوروبا حيث وَجدت أحزاب اليمين المتطرف في "الأخ الأكبر" مثالا وقدوة. صحيح ألّا وجود حتى الآن لأممية فاشية، ولا لوحدة بين مختلف أحزاب اليمين المتطرف في أوروبا وسواها، بيد أن سمات مشتركة كثيرة بدأت تبرز في الأعوام الأخيرة، وتوحي بأن المجتمعات الأوروبية باتت تتحرك ككيان حيّ، كالدعوة إلى طرد المهاجرين لحل أزمة البطالة، والتذكير بجذور أوروبا اليهودية المسيحية حفاظا على الهوية حينا والقومية حينا آخر أمام غزو إسلامي مزعوم، لا سيما عقب أعمال العنف التي ضربت بعض المدن الأوروبية.

سمات مشتركة كثيرة بدأت تبرز في الأعوام الأخيرة، وتوحي بأن المجتمعات الأوروبية باتت تتحرك ككيان حيّ

كذلك الشأن مع مارين لوبان، فهي أيضًا تدّعي تمثيل الشعب، وهي المليونيرة، وتستغل استشراء البطالة، واختلال الأمن، واندلاع أعمال فوضى لتحمّل المهاجرين تبعاتها، إضافة إلى استغلالها الأعمال الإرهابية التي اقترفها مؤخرًا بعض أبناء المهاجرين العرب، للتأكيد على وجوب غلق الحدود، صيانة لبلادها من مخاطر الإرهاب الإسلامي، وأولوية الفرنسيين البيض في الشغل، رافعة شعار "الفرنسيون أولًا"، وهو الشعار نفسه الذي يرفعه ترامب "أمريكا أولًا"، رغم أنه يحيل على لجنة بُعثت عام 1940 لمنع دخول الولايات المتحدة الأمريكية في حرب ضد ألمانيا النازية، (وضمت شخصيات معروفة أمثال: هنري فورد ووالت ديزني والطيار تشارلز ليندبرج والممثلة ليليان جيش والروائي سنكلار لويس والشاعر إدوارد كامينجز وغيرها من الشخصيات الديمقراطية والاشتراكية)، ثم وقع حلّها عقب الغارة اليابانية على بيرل هاربر. وعلى الرغم من أن العبارة صارت مستهجنة في المجتمع الأمريكي منذ ذلك التاريخ، لكونها توحي لديهم بمعاداة السامية، من جهة عدم تعاطف الأمريكان مع اليهود الفارين من أوروبا، وكرههم مقاومة هتلر، فإن



ترامب أصر على استعمالها حتى في خطاب تنصيبه: "من الآن، ستكون أمريكا أولًا. كل قرار في الاقتصاد، والضرائب، والهجرة، والشؤون الخارجية سيُتخذ لفائدة العمال الأمريكان والعائلات الأمريكية."

وبصرف النظر عن كونه عاب على خصمه بات بوكانان استعمالها في انتخابات عام 2000 ونعته بـ"عاشق هتلر"، فإن خطاب تنصيبه نصّ صراحة على "الحماية": "علينا أن نحمي حدودنا من الأضرار التي تلحقها بلدان أخرى بمنتجاتنا، وتنهب شركاتنا وتتلف فرص شغلنا. الحماية ستؤدي إلى القوة والرخاء العميم."

> الانتخابات الرئاسية الفرنسية، أعلنت نهاية الأحزاب، وظهور حركات تتوق إلى مزيد من الديمقراطية المباشرة،
> **«جاك جوليار»**

ولا تختلف لوبان كثيرًا من جهة تزيين المستقبل الذي تعد به الفرنسيين إذا ما انتخبوها. وهي وعود تجد صداها في أوساط الفئات الضعيفة، والمناطق الفلاحية، وجهات واسعة كانت محسوبة على اليمين في الشرق والوسط والجنوب. فقد جاء في استجواب أجرته وكالة إيفوب لمعرفة دوافع التصويت لزعيمة الجبهة الوطنية أن 86 % من المستجوبين ذكروا أنهم ما عادوا يشعرون بأنهم يعيشون في بلدهم، و84 % لا يشعرون بالأمان، و80 % يعتبرون أن الهجرة تكلّف أكثر مما تؤتي، و73 % أن الإسلام يتنافى وقيم الجمهورية. يصدر هذا حتى عمّن لم ير في حياته عربًا أو أفارقة مسلمين.

أما الموضوع الثاني للسجال، فكان عن مستقبل الأحزاب وزوال الفصل بين اليمين واليسار.



عندما أسس ماكرون حركته، قال إنها لا تنتمي إلى اليمين ولا إلى اليسار، ثم تراجع عن ذلك بعد انتقاد خصومه سلبيةَ ذلك الشعار، فقال بل إنها من اليمين واليسار في الوقت ذاته، أي أن ما أسّسه جامعٌ للشيء ونقيضه، وهو ما عَدَّهُ بعضهم دليلًا على تدني النظرية السياسية، لأن انتشار الأحزاب "الجامعة لكل شيء" أخطر ما يمكن أن يصيب الديمقراطية من أدواء. ولئن كتب المؤرخ والمحلل السياسي جاك جوليار في تعليقه على نتيجة الانتخابات الرئاسية الفرنسية، أنها أعلنت نهاية الأحزاب، وظهور حركات تتوق إلى مزيد من الديمقراطية المباشرة، فإن آخرين يشكون في ذلك، لأن طبيعة اللعبة السياسية في فرنسا، القائمة على قواعد انتخابية صارمة، لن تخدم إلا الأحزاب القوية، كما يقول ماتيو فييرا، أستاذ العلوم السياسية في جامعة جرونوبل، ما لم يقع إصلاح مؤسسات الجمهورية الخامسة. وهو ما يؤكده ديديي موس المتخصص في دستورية القوانين، لأن الأحزاب في رأيه وثيقة الصلة بالديمقراطية. حتى وإن شهدت الساحة الفرنسية ظهور حركات



تتجاوز اليمين واليسار، فإنها ستنتهي بالتشكّل داخل حزب سياسي لخوض الانتخابات، على غرار سيريزا اليوناني الذي تألف من ثلاث عشرة حركة سياسية، أو بوديموس الذي تولّد عن الحشد الاجتماعي للمستنكرين عبر المدن الإسبانية.

غير أن ماكرون يعتقد أنه لم يعد ثمة حاجز بين اليمين واليسار، بل الحاجز اليوم بين التقدميين والمحافظين، بين من يتوق إلى التغيير والراغب في تكريس الواقع. وفي رأيه، أن سياسات اليمين واليسار في فرنسا عجزت على مر الأعوام عن تلبية الرهانات الوطنية، واقتراح مشروع ذي مصلحة مشتركة، يُدعى إليه الأطراف كلها لرفع تحدى البطالة، والعجز المالي، ومقاربة العالم بوسائل مغايرة. وهو ما يسعى إلى إرسائه الآن، مباشرة إثر فوزه، باختياره حكومة تتألف من شخصيات من الحزب الاشتراكي وحزب الجمهوريين وحزب اليسار الراديكالي وحزب الوسط الحراك الديمقراطي إلى جانب شخصيات بارزة من المجتمع المدني، مع مراعاة مبدأ المساواة بين الذكور والإناث. بل إنه عهد برئاسة الحكومة إلى رجل يميني هو إدوار فيليب، وكذلك بوزارة الاقتصاد والمالية إلى أحد زعماء الجمهوريين برونو لومير، إلى جانب يميني آخر هو جيرالد دارمانان في خطة وزير الحسابات، ما جعل صحيفة لوفيجارو تعلق قائلة: "اليمين يمسك الخزينة، أما اليسار فسيكتب قصائد."

توحيد ألوان الطيف السياسي في حكومة واحدة، لا يعني تخلي كل فرد عن قناعاته الأيديولوجية والفكرية

صحيح أن الرئيس الجديد يسعى إلى تفجير المنظومة السائدة، بيد أن الملاحظين رأوا في حركته قوة مركزية هجينة، تناوئها من اليمين ومن اليسار قوتان متطرفتان، ما يجعل تداول الحكم مستحيلًا، أو منذرًا بالوقوع تحت هيمنة أحد المتطرفين. ثم إن توحيد ألوان الطيف السياسي في حكومة واحدة، لا يعني تخلي كل فرد عن قناعاته الأيديولوجية والفكرية. تقول نجاة فالو بلقاسم، وزيرة التربية السابقة في الحكومة الاشتراكية: "صحيح أننا نحصل على الماء الفاتر إذا مزجنا الساخن بالبارد، ولكن جمع اليمين واليسار لا ينتج بالضرورة وسطًا."







أكثر من ستة آلاف لغة يتكلمها البشر

جسور بين الغرباء يبنيها الخونة

أحمد رجب شلتوت
القاهرة

"وُجِدَت الترجمة لأن البشر يتكلمون لغات مختلفة".

تلك بديهية إلتقطها المفكر النمساوي جورج شتاينر فى كتابه "ما بعد بابل" راصدًا حقيقة أنَّ في هذا العالم تعددية لغوية وعرقية هائلة لا يمكن تجاوزها إلا بالترجمة، فالعلماء يقدرون عدد اللغات التي يتكلمها البشر حاليا بأكثر من ستة آلاف لغة، منها نحو عشرين لغة فقط رئيسية. ونظرًا لمحدودية قدرة الإنسان على اكتساب كل تلك اللغات - أو حتى بعضها - فإن بشرًا قليلون هم الذين بوسعهم الإطلاع على ثقافات الشعوب الأخرى في لغاتها الأصلية بينما تبقى الأغلبية بحاجة لمن يترجم لها. لذا ظهرت الترجمة منذ 4500 عام، مرتبطة بظهور اللغات وذلك بالنسبة للترجمة الشفهية، وباختراع الكتابة بالنسبة للترجمة التحريرية.



وتشير النصوص المكتوبة على الألواح الطينية بالخط المسماري، والتي تعتبر أقدم الوثائق التاريخية على الإطلاق، إلى أن مهنة الترجمان كانت معروفة لدى السومريين الذين أطلقوا عليه "إيمي بال" أي "مُبدل الكلام"، أما البابليون والآشوريون فقد أسموه "ترجومانوم" التي حرفت إلى " ترجمان".
ولأن العالم كما يصفه الشاعر والناقد الأمريكي بول إينغل في كتابه "كتابة من العالم الثاني": (ينكمش على نفسه كالبرتقالة، وصار الناس في كل الثقافات يقتربون من بعضهم البعض بشكل تلقائي وملحّ، لذا قد تكون الجملة الحاسمة للسنوات المتبقية على الأرض هي: الترجمة أو الموت). وبحسب الكاتب نفسه فإن حياة أي مخلوق على وجه الأرض قد تعتمد يوماً ما على الترجمة

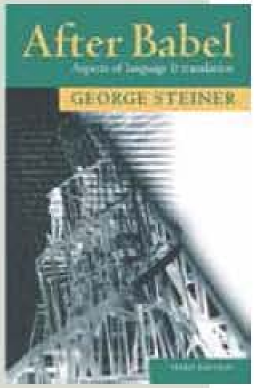
الآنية والدقيقة لكل كلمة. فالترجمة وسيلة حتمية للتعارف والتقارب والتفاهم والتفاعل بين الشعوب، وهذا ينطبق على كل مجالات الترجمة، من العلوم إلى الأفلام إلى الكتب وحتى إلى علامات الطرق، أي ما ينطبق على كل خطاب إنساني يحمل قيمة معرفية وثقافية وتقنية تتداولها شعوب العالم عبر الترجمة إلى لغاتها المختلفة، كل ذلك يقع علي عاتق المترجمين؛ الذين هم بحق كما وصفهم شاعر روسيا الكبير بوشكين "خيول بريد التنوير".

ماضٍ مجيد وحاضر بليد

أسهم النشاط التجاري للعرب في توسيع نطاق تواصلهم مع جيرانهم من الفرس والروم فنشأت بينهم صلات إمتدت آثارها إلى المحتوى اللغوي والثقافي لهذه الأمم، و لولا الترجمة بين لغات هذه الأمم ولغة العرب ما حدث هذا التأثير، فهناك بعض ألفاظ أعجمية استخدمها العرب في كلامهم، كما أن لغتي الفرس والروم تضمنتا كلمات عربية كثيرة، وتعود البدايات الأولى للترجمة إلى اللغة العربية إلى عهد النبي "محمد" صلى الله عليه وسلم، فقد طالب أصحابه بتعلم لغة أخرى غير العربية، ويروى أن سلمان الفارسي ترجم معاني فاتحة الكتاب إلى الفارسية، وقد عُرف زيد بن ثابت بأنه أول مترجم في الإسلام، وروي عنه "انه كان يكتب إلى الملوك، ويجيب بحضرة النبي صلى الله عليه وسلم، وكان يتقن السريانية والفارسية واليونانية". وفي العصر الأموي اهتم خالد بن يزيد بن معاوية بتعريب الدواوين، وتواصل الاهتمام بالترجمة في العصر العباسي، إذ استوجبت الفتوحات التي امتدت شرقاً وغرباً التواصل مع الأمم الأخرى، والإطلاع على ثقافاتهم وعلومهم وآدابهم، فظهرت العديد من ترجمات الآداب الفارسية والعلوم اليونانية. وبلغ اهتمام العرب بالترجمة أوجه في عصر الخليفة هارون الرشيد وولده المأمون. ويعد أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ أول من نظّر للترجمة، وتحدث عنها كعلم، واضعًا شروطًا لها ، ومحددًا ضوابط ممارستها ومن يمارسها، حيث قدم في سفره الكبير "الحيوان" أقدم نظرية في الترجمة، سابقًا أصحاب نظريات الترجمة من المحدثين بنحو ألف عام.



المفكر جورج شتاينر
وكتابه "ما بعد بابل"



وحديثًا تبنت جامعة الدول العربية مبادرة الدكتور طه حسين، الذى دعا إلى إنشاء مؤسسة عربية لإعداد المترجمين. فنصت المادة التاسعة من ميثاق تأسيس الجامعة على تشجيع حركة الترجمة، إلا أنها ظلت مجرد نص يعوزه التحقق، إذ أفادت دراسة نُشرت ضمن تقرير الأمم المتحدة للتنمية الإنسانية عام 2003 حول الحصيلة الكلية للترجمة العربية، بأن كل ما ترجم إلى اللغة العربية منذ عصر المأمون سنة 813 لم يتجاوز العشرة آلاف كتاب، وهو نفسه عدد ما تترجمه إسبانيا في سنة واحدة فقط. وما تترجمه الدول العربية مجتمعة في السنة الواحدة لا يعادل خُمس ما تترجمه اليونان _ وهي من أفقر دول الاتحاد الأوروبي ـ وحدها في العام. وكان المترجم شوقي جلال قد أشار إلى هذه الحقيقة الصادمة فى مقال نشره فى ختام 1999 لكن لم يجد في حينها من ينتبه له.

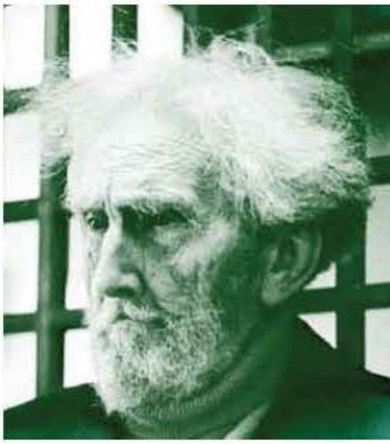
والحقيقة أن هذا التقرير وضع الترجمة العربية في دائرة الضوء، فشهدت منذ صدوره عدداً من المبادرات لتجميل الصورة، من أهمها إطلاق "جائزة خادم الحرمين الشريفين الملك عبدالله بن عبدالعزيز العالمية للترجمة". وهناك أيضاً برنامج "ترجم" عن مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، ومشروع "كلمة" عن هيئة أبوظبي للثقافة والتراث. كذلك أقيم منذ بضع سنوات في الجزائر المعهد العالي العربي للترجمة، ومن أهم المبادرات العربية في هذا المجال مايقوم به المجلس الأعلى للثقافة في مصر ضمن المشروع القومي للترجمة الذي أصدر ألف كتاب حتى عام 2006، أي قبل أن يتحول إلى كيان مستقل هو المركز القومي للترجمة، بعدها أصدر نحو ثلاثة آلاف كتاب حتى اليوم، بحسب مديره الدكتور أنور مغيث، الذي يرى أن الترجمة تشهد حاليًا طفرة غير مسبوقة أدت إليها العولمة وسرعة انتقال السلع والأشخاص، وكذلك تقدم وسائل الاتصال والميديا الحديثة، وأيضًا لتكوين إتحادات سياسية إقليمية تضم بلادًا مختلفة في ثقافاتها ولغاتها. كل هذا جعل الترجمة جزءً أصيلاً فى المشهد العالمي المعاصر.



طه حسين

التحدي الذي يواجه أيّ ثقافة الآن هو ألّا تضيع وتندثر أمام هجوم العولمة الكاسح

والتحدي الذى يواجه كل ثقافة الآن هي ألا تضيع وتندثر أمام هجوم العولمة الكاسح، ولكن مقاومة هذا الزحف لن تنجح بالإنغلاق على الذات بل تنجح من خلال التطوير المستمر وانفتاحها على الثقافات الأخرى، ولن يتم ذلك إلا من خلال الترجمة. ولا يقتصر دور المركز القومي للترجمة على نشر الكتب فقط بل نظم مؤخرًا مؤتمرًا بعنوان "الترجمة مشروعًا للتنمية الثقافية" شارك فيه قرابة الخمسين مترجمًا وأكاديميًا. توزعت إسهاماتهم على ثلاث مرتكزات رئيسة وفق ثالوث الترجمة الذي حدده جورج شتاينر وهي: الحرفية و الحرّية والأمانة. وعن كل هذه المبادرات يقول المترجم شوقي جلال "معنى هذا أن هناك إدراكاً عربياً رسمياً لدور الترجمة وتدني وضعها، ولكن في حدود الإدراك النظري للموقف دون أن يصدقه سلوك عملي ووعي قومي. ولهذا ظل نشاط الترجمة بؤرا متناثرة علي صعيد الأرض العربية، ولا يخرج عن كونه جهودا شكلية لمراكز أو منظمات أو مؤسسات هي في حقيقتها مجرد دور نشر".

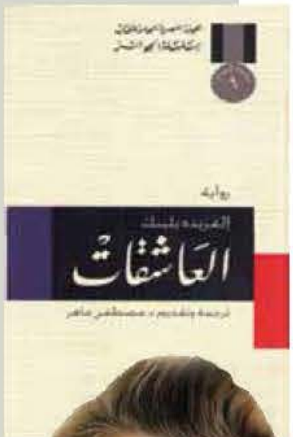


إزرا باوند

الترجمة بين الأمانة والخيانة

تظل مقولة " المترجّم خائن للنص"سيفًا مشهرًا فى وجه المترجّم كلما شرع في التعامل مع نص. ولعل الشاعر الأمريكي إزرا باوند كان الأكثر جسارة في هذه المواجهه، إذ امتلك الشجاعة والدهاء لصنع صيغة جديدة مشابهة من حيث التأثير بالنصّ الأصلي، فوسّع من حدود الشعر الإنجليزي، أمّا ترجماته عن كونفوشيوس فيقول عنها هيو كينر: "ترجمات إزرا باوند ما هي إلا تبادلات بين أصوات الأحياء وشخصياتها مع أصوات وشخصيات الأموات"، فقد كان يُطوّع النص، شرط أن يبقى "أمينًا مع الصور الشعرية المتوالية الأصلية للشاعر أو التأثير الناجم عن الإيقاعات، مع

الاحتفاظ بإيقاعاته هو". وذلك هو المعنى ذاته الذي أشار له المترجم شرقاوي حافظ بقوله: "الأمانة والخيانة وجهان لعملة واحدة ألا وهي الترجمة، فالمترجم لكي يكون أمينًا في ترجمته يجب أن يكون خائنًا، ولكن في أي وجه تكون هذه الخيانة وإلى أي حد؟. فالخيانة المشروعة في الترجمة هي التي تؤدي إلى ترجمة تقترب من روح النص الأصلي". ويرى "حسين محمود" أن أمانة الترجمة إذا تم فهمها على أنها التزام المترجم بما جاء به النص حرفيًا، تتحول إلى خيانة مؤكدة. فالأمانة المزعومة تعتمد فقط على النتيجة التي تتحقق في سياق زمني تاريخي معين يحاول فيه المترجم ربط نص تم إنتاجه في عصور أخرى مع قارئ عصره هو. كما أن الترجمة ليست مشكلة تتعلق باللغة المنقول إليها وحسب، وإنما بثقافة هذه اللغة وتاريخها وتراثها ونظامها الاجتماعي والسياسي والقانوني والعقدي، ومن هنا، فإن مسألة أمانة الترجمة لها علاقة بقناعة المترجم بأن الترجمة هي في الأساس شكل من أشكال التفسير، والتفسير ينبغي أن يستهدف العثور على ما يقصده النص، أي على النوايا، وما يقوله النص باللغة التي عبر عن نفسه فيها، وفي السياق الثقافي الذي ولد فيه. والحقيقة أنه يمكن ترجمة نص بوفاء كامل للغويات النص الأصلي، وتكون النتيجة أن تبدو الترجمة تقريبية وغير مرضية. و هو ما وصفه أمبرتو إيكو بالتفاوض، حيث يرى الترجمة مفاوضة بين المؤلف والمترجم للوصول إلى حل وسط يرضى به الطرفان.



خادم سيدين

هل تؤدى أمانة المترجم وإلتزامه بالنص إلى تقليص حدود حريته؟ وإلى أي مدى يكون المترجم حرًا؟ كان المترجم الراحل طلعت الشايب يرى أن الكاتب يتمتع بدرجة كبيرة من الحرية الإبداعية؛ فالأفكار أفكاره، وهو الذى يختار من الألفاظ ما يراه مناسبًا وكافيًا للتعبير عنها، كما أنه حرٌ تمامًا أثناء عملية الإنتاج، يغير ويبدل ويعدل، بينما المترجم محروم من كل هذا الترف، محكوم بعقد ضمني مع المؤلف، عقد يتنازل فيه المؤلف عن لغته، ويتنازل هو فيه عن أفكاره؛ ففى النص المُترجم إذن، غياب للغة المؤلف وغياب لأفكار المترجم. ولما كانت كل لغة من اللغتين - المترجم عنها والمترجم إليها ـ "تجذب الأخرى وتأخذ منها وتعترض عليها"، كما يقول "الجاحظ"، نستطيع أن ندرك عمق أزمة المترجم الذى يحاول أن "يخدم سيدين" فى الوقت نفسه: المؤلف الذي يقطن لغته (أي لغة النص الأصلي) والقارئ الذي يقطن لغته (أي لغة النص المُترجم)؛ المترجم إذن مقيد وحر في ذات الوقت، يمارس حرفة هي "علم" له قواعد وأصول، وهي كذلك "فن"، من حيث إنها تستوجب حسن الاختيار والإبداع. المترجم إذن كاتب مشارك، وهو المسئول تمامًا عن الولادة الثانية للنص، مثلما كان المؤلف مسئولاً عن ولادته الأولى.



الفريدة يلنيك، وروايتها "العاشقات"
الصادرة عن الهيئة المصرية العامّة
للكتاب بترجمة د. مصطفى ماهر

وبالطبع تتوقف حدود حرية الترجمة على مدى إدراك المترجم لتلك الحدود، وتختلف من مترجم إلى آخر، ومن لغة إلى أخرى، بل ومن بيئة ثقافية إلى أخرى. وهنا نتذكر الضجة التي أُثيرت قبل سنوات في القاهرة حول رواية "عاشقات" للنمساوية الفريدة يلنيك التي ترجمها الدكتور مصطفى ماهر، وهو من أشهر المترجمين المصريين عن الألمانية وله خبرة في الترجمة تمتد لنصف قرن، إلا إنه يعترف باضطراره إلى استبعاد ترجمة المفردات التي قد يفهم منها القارئ العربي خطأً ان الروائية "قوّادة وقليلة الأدب" وهو ما فعله أيضاً في ترجمة رواية "الأقزام والعمالقة". وقبله بسنوات ترجم طلعت الشايب عن الانجليزية رواية " البطء" وتتضمن فقرات جنسية أسقطتها صحيفة "اخبار الأدب" ووضعت في محلها نقاطاً، علماً بأن الطبعة العربية لترجمة الرواية للمترجم نفسه قد صدرت دون أي حذف . وهذا ما فعلته لطفية الدليمي في ترجمتها لمذكرات أنابيس نن للعربية، وإعترفت في المقدمة أنها لم تجرؤ على ترجمة بعض الأجزاء.

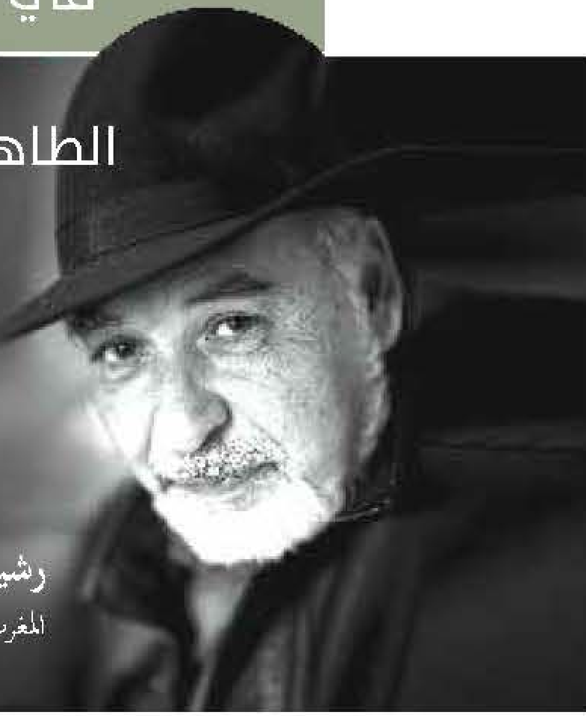
أكثر من 90٪ من العرب لا غنى لهم عن الترجمة للاطلاع على الآداب والعلوم غير العربية

قاطرة التنمية

يجمع المختصون على أن أقل من 10 % من العرب يستطيعون القراءة والكتابة بغير العربية وهذا معناه أن أكثر من 90 % منهم لا غنى لهم عن الترجمة للاطلاع على الآداب والعلوم غير العربية. هذه الحقيقة المؤلمة تحدد حجم الإحتياج للترجمة، يقول المؤرخ والمترجم "قاسم عبده قاسم": "الترجمة لمن يحتاج إليها وهي حق لكل طالب علم أو معرفة إذا لم يكن قادرًا على متابعة العلم أو المعرفة في اللغة الأصلية التي أُنتج بها. وهنا نقول إن الترجمة في بداية الأمر، وفي المجالات العلمية والانسانية والاجتماعية ليست عملاً جماهيريًا، ولا تكون كذلك وإنما تقتصر على المتخصصين الذين تستهدفهم هذه الترجمة، ثم تنتشر بواسطتهم بين جماهير القراء لبناء قاعدة تجعل من الأعمال المترجمة قاعدة عامة للمعرفة في مجالات بعينها".

وبذلك تكون الترجمة قاطرة للتنمية؛ فهي التي تقود العملية المعرفية الواجبة لسد الفجوة بين أمة وأخرى مثلما حدث في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية عندما تمت عملية الترجمة باعتبارها مشروعًا ترعاه الدولة، وتكرر الأمر ثانية عندما بدأت الترجمات من العربية إلى اللغات الأوروبية، وكانت أساسًا للنهضة الأوربية في بدايات العصر الحديث ومن ناحية أخرى لا تستقيم عملية الترجمة بدون التحسين في مستوى اللغة المنقول إليها؛ ذلك أن الترجمة لا تستوجب إجادة اللغة المنقول منها فقط ، وإنما يجب أن يكون المترجم ممسكًا بناصيتي اللغتين : المنقول منها، والمنقول إليها . خلاصة القول إن عملية الترجمة تفيد على المستوى العام في تحسن مستوى اللغة الأصلية بالإضافة إلى التقدم في مستوى معرفة اللغة التي تتم عنها عملية الترجمة.


قاسم عبده قاسم



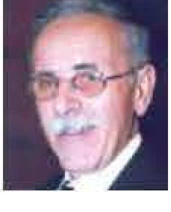
الطاهر بن جلون.. «حين تترنح ذاكرة أمّي»

عندما تُكتب الرواية بلسانين

رشيد بن حدو
المغرب

مازالت دارٌ بطنجة صائرةٌ إلى عدم في درب لاينفذ. بهذه الدار غرفة كئيبة تنخر سقفَها الرطوبةُ وتكسو جدرانَها المثلومةَ أليافٌ طحلبيّةٌ. في ركن منها تقبع امرأةٌ مسنّة تعاني من مرض "الزهايمر"، يحوم حولها موت وشيك. تقول إنها تلتقط فتات الزمن في آخر رمق تبقّى لها. الملل القادح يفاقم محنتها. ما تكاد تكفّ عن هذياناتها حتى تنخرط في تخاريف جامحة. لكنّ هذه المرأة ليست أيّ امرأة: إنها أمّ السارد الذي يصغي إلى هذه التخاريف والهذيانات. كما أن هذا الابن السارد ليس أي سارد: إنه مؤلف النص، الذي لا يكفيه اسمه على الغلاف- وهو الطاهر بنجلّون- بل يتدخل أيضًا في النسيج الحكائي بسفور ليسمّي نفسه بنفسه بهذا الاسم! نحن إذن إزاء سرد مضاعف: مؤلف – سارد يسرد ما سردته له والدته.

فهل يمكن، والحال هذه، الوثوق بسرد المؤلف ـ السارد؟ ألا يمكن لبنجلّون أن تكون مخيّلته تسلّلت إلى خطاب الأم الجدير بالتصديق، ففعلت به وفيه أفاعيلها العجيبة التي تكون قد أفضت به إلى إنتاج خطاب غير حقيقيّ خاصّ به؟ هذا ما قد يكون حصل. بل هذا ما حصل فعلاً، وإلاّ لَمَا سَمّى نصه "رواية"! فالنص ينبني على خطاب مزدوج يضطلع به صوت الأمّ مندمجًا في صوت المؤلف- السارد. يكتسي الخطاب الأول طابعًا شفهيًّا، وزمن إنتاجه سابق على فعل الكتابة. وفيه تناجي الأمّ ابنها، تارةً تبوح له بمعاناتها القاسية للمرض والضجر، وتارةً أخرى يلهج لسانها بحنين حارّ إلى مدينة فاس، مسقط رأسها في أربعينات القرن الماضي، تسترجع من خلاله ذكرياتها طفلةً، ثم مُزَوَّجَةً دون اختيارها بثلاثة رجال واحدًا تلو الأخر وهي بعدُ يافعة ما





تزال في سنّ اللهو والبراءة. أما خطاب ابنها السارد، فهو ترقية بالكتابة لخطاب الأم الشفهي إلى مقام نص مؤسلب يستجيب لاشتراطات الصنعة الأدبية. وهي ترقية تمّت بعد موتها، واستغرقت ست سنوات من 2001 إلى 2007. فخلال هذه المدة، وبعد استبطان المؤلف لذكريات أمه وإجالة فكره في دلالاتها العميقة، سيقوم باستعادتها كتابيًا من ذاكرته الشخصية ومن خلال حساسيته الجمالية وشبكته التأويلية الخاصتين. وهي السيرورة التي لا تتمخض فحسب عن اندماج خطاب الأم في خطابه، بل أيضًا وبخاصة عن تلوّن خطاب أمه بألوان هواجسه هو.

فهل سيترتب على هذه الترقية فقدان النص لبعده الأوطوبيوجرافي الأصلي ليتحول صراحة إلى محكي روائي؟

نعم! بين مرحلة الكلام الشفهيّ للأم ومرحلة الصوغ الكتابيّ للمؤلف، سيصطبغ خطاب الأم إذن بظلال "الرومانيسك"، ومن ثم سيتخلص من بعض حقيقته السيرذاتية، وذلك بتأثير من لعبة الاستخيال التي اشتهرت رواياتُ بنجلون بتدبيرها بمهارة وذكاء، والتي تجلّت نصّيًا في التصرف اللهوانيّ للسارد في كلام الأم على نحو جعلها تنطق أحيانًا بلسان حاله الشخصي وتقول أشياء هي من بناتُ تخيّلاته واستيهاماته. ويمكن تبرير هذا التحويل بكون تعاطفه معها بلغ حدًّا من القوة جعل خطابه يختلط في أحيان كثيرة بخطابها، فلا يعرف القارئ ما الذي يخصّ كلاًّ منهما، على رغم أن المؤلف والطابع عمدا إلى تمييز خطاب الأم عن خطاب الابن بشكل تيبوجرافي مختلف، وذلك بترقيق حروف الخطاب الأول وإمالتها.

النص ينبني على خطاب مزدوج يضطلع به صوت الأمّ مندمجًا في صوت المؤلف السارد.

ومن تجلّيات تلك اللعبة الاستخيالية أيضًا إمعانُ السارد في مضاعفة آثار الواقع وترداده المتعمد لنفس الوقائع والمشاهد، لا خدمةً لفكرة ما دعاه في النص مرتين بـ"العود الأبديّ" للأشياء فحسب، بل أيضًا ليجعل هذه الأشياء تفقد استلاحتها، إذ من التبعات العكسية لهذا النهج السردي أن المغالاة في تكرار نفس الأشياء لا تكرّس أحيانًا واقعيتها، بل تؤول بها إلى السقوط في التجريد والمفارقة. وهذه إحدى خاصيات كتابة بنجلون الذي يواظب، نصًّا تلو آخر، على استعادة نفس الموتيفات بسبق تصميم "مثل مشاهد الحمّام البلدي وطقوس الزواج والجنازة والختان وعادات أهل فاس.. الخ"، لا بغاية فولكلورية إغرابية كما يتّهمه بعض النقاد، بل بغاية استعلائية تروم مجاوزة كينونتها المادية الظاهرية وتعويمها في أجواء أسطورية.

وكيف يمكن لرواية موضوعها هو الملل من الرتابة والمرض ألاّ تكون مملّةً؟ كيف يمكن للقارئ أن يعقد علاقة ودّ وألفة مع بطلتها التي اختبل الداءُ عقلَها و نفسَه ؟

ليست هذه أول مرة يكتب فيها بنجلون عن الملل. فلقد سبق له أن خص والده، العجوز المريض، وهو ثالث أزواج أمه، برواية جميلة هي Jour de silence à Tanger [2] يقول مطلعها: "هذه حكاية رجل خدعته الريح ونسيه الزمن وازدراه الموت (...) ملّ من حالته

(...) في دار باردة حفرت الرطوبة على جدرانها أخاديد طحلبية ذات عفونة خضراء (...). الملل هو حين يصبح تكرار الأشياء معذّبًا (..). الملل هو هذه الوحدة البطيئة البهيمة الكثيفة التي هي أقوى وأصعب من المرض" (ص. - ص.-11 14). وها هو الملل مرة أخرى يتسلل موضوعًا محوريًا لرواية "حين تترنح ذاكرة أمي...." التي خص بها والدته ويقول مطلعها: "تحولت أمي منذ مرضها إلى كائن صغير ذي ذاكرة مترنحة (...) تنكفئ إلى طفولتي. تتقهقر ذاكرتها. تتبعثر فوق الأرض المبللة. خارج الزمن تعيش منسحبة من الواقع (...) (ص 4). ومصدر هذا الملل، من جهة أولى، هو الرتابة التي تتجلى في تكرار الذكريات والأحداث والمواقف نفسها من فصل لآخر. إلاّ أن السارد عمد احتياطًا إلى تحييده، تارةً بواسطة خطاب تاريخي يسترجع مثلًا أجواء الكفاح الوطني ضد الوجود الفرنسي بفاس في الأربعينات وبداية الخمسينات أو اختلاط الجنسيات والألسن في طنجة أيام كانت مدينة دولية، وتارةً أخرى بواسطة خطاب ترفيهي يصوّر مثلًا خفايا الحياة الحميمة لنساء فاس حين يجتمعن في السطوح بعد الظهيرة للهو والتفكه وتبادل الأسرار الزوجية، وغير ذلك من الخطابات التي لا تنسج فقط الخلفية التاريخية والاجتماعية والنفسية لجريان أحداث الرواية، بل تمثل كذلك احتيالات فنية تعمّدها المؤلف للتخفيف من وطأة الرتابة على القارئ.

روايات بنجلون وتأسيس الفضاء الرمزي الأسطوري الذي لا يلتفت إليه التأريخ لمدينة فاس.

لكن للملل، من جهة ثانية، مصدرًا آخر هو قنوط الأم الشديد بسبب مرضها وطول انتظارها لموتها، وهو ما قد ينعكس سلبًا على سيرورة القراءة. لكن المؤلف، بفطنته وخبرته بأحابيل التخييل الروائي، استطاع إبطال مفعوله "أي الملل" بواسطة بعض الإجراءات الكفيلة بجعل القارئ يستأنس إلى شخصية الأم ويرقّ إليها.

فلقد أمكن لبنجلون بالفعل أن يجعل من أمه أكثر من كونها مجرد شخصية روائية، حيث أكسبها ما يكفي من العمق والشفافية لتكون نابضة بالحياة والتوتر. لا أقصد بالعمق والشفافية ما يحفز القارئ إلى أن يتأمل أو أن يحلم انطلاقًا من هذه الشخصية، بل ما يُقْدِرُهُ على تقليب النظر فيها ليُسقط عنها ذلك القناع الرمزي الذي يحول دون اختلاطها بالواقع المفروض أنها تتعالى عليه أو تُمَوِّهُهُ على القارئ.

وبازدواجية التورية الخادعة مثلًا، يحلو للأم أن تُوَقِّعَ مَنْ يعارض رغباتها أو يناوئ نزواتها





في أشكال كثيرة ومضحكة من اللبس وسوء الفهم، متوسلةً من أجل ذلك بالمعمّيات والألغاز والحكم المأثورة والأمثال الشعبية العريقة التي لا يدرك مقاصدها إلاّ مَنْ خَبِرَ أسرار الحياة في قاع قيعان فاس. وبسلاح السخرية كذلك، أمكن للسارد أن يُنطق أمه بما يجعلها تطنز بأي واحد يضع تجربتها في الدنيا موضع شك بسبب أميتها، وتسلق بلسانها كلّ مَنْ تسوّل له نفسه أن يَعتبرها حمقاء بسبب تَلَفِ عقلها وكثرة هذيانها وهترها، بل وأن تستخفّ بالموت الذي لا تفتأ تردّد أنه لا يخيفها إطلاقًا لأنها، كما تقول ضاحكة وبكل ثقة: موعودةٌ بالجنة إلى جانب النبي وأبويها وأزواجها الثلاثة.

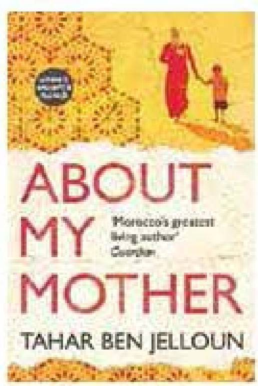
فكل هذه وسواها إجراءات فنية وبلاغية تفنّن المؤلف في توظيفها من أجل إشاعة روح المرح في جنبات الرواية وتحبيب شخصية الأم إلى قرائها.

> بنجلون اغتنم ببراعة هذه الرواية ليرسم صورًا أخرى عن الحياة الحميمة لنساء فاس

فكم قارئ يعرف أن الطاهر بنجلون سبق له أن أهدى إلى أمه روايته الجميلة الأولى: (3) Harrouda وخصّها بفصل طويل ومؤثر عنوانه "حوار مع أمي"؟

كان عمره آنذاك تسعة وعشرين عامًا، وكانت هي ما تزال في عزّ عافيتها. عبّأها بكثير من التحدّي والحَميّة لتمارس حقها في الكلام، فتفضح وضعية الذل والهوان التي تعيشها ومعها كافة نساء فاس، وتتمرد استعاريًا على السلطة الذكورية الدوكسولوجية، فكان خطابها في تلك المرحلة أقوى من أي خطاب نسوانيّ لم يكن بعدُ قد رأى النور في المغرب:

"كان (زوجي الأول) نادرًا ما يكلمني. كنا لا نكاد نتكلم أبدًا. فقط بعض الكلمات المتعلقة بشؤون البيت. ربما لم يكن لدينا ما نقوله. فكان كل شيء يتم بواسطة الحركة والنظرة، كأن الكلام كان يبعده عن الله!



أما أنا، فكنت أنفذ في صمت ما تمليه علي التقاليد من واجبات. أبدًا لم يقبلني. كان نوع من الارتباك أو الحياء يسود بيننا. على كل حال، ماذا كان سيقول لي؟ ولماذا؟ في هذا المستوى، لم أكن موجودة بالنسبة إليه. بمجرد ما كان يأوي إلى الفراش، كنت أفتح فخذيّ وأنتظر.. يطفئ نور القنديل. يمسك ساقيّ. يضعهما فوق كتفه، ثم يخترقني في صمت. لا أنفاس. لا تأوهات. كان الظلام الكثيف يفزعني. لا لذة، لا نشوة. فقط نوع من الغم، حين ينتهي، يوليني ظهره،

ثم يغيب في نومة هادئة والسبحة بين أصابعه. لقد أرضى رغبته وأدى واجبه. كنت أبقى ممددة على الفراش الفاتر، محاولة تبديد غمي، فأسلي نفسي بمفاجأة هذيانه بخطاب محظور يفضح عجزه، تختلط فيه الكلمات البذيئة مع بعض الأدعية. كنت أحول الخطاب إلى صور جنونية تؤثث نومي" (ص 58). وبعد خمسة وثلاثين عامًا، ها هي الأم تعود إلى الظهور في "حين تترنّح ذاكرة أمي..."، مستأثرةً لنفسها بهيمنة مطلقة على الفضاء النصي والحكائي، بعد أن ظلت صورتها الاستحواذية تتردد شذراتٍ وأطيافًا في كافة نصوص المؤلف، وبعد أن أصبحت خاصة مريضة تقاوم بالدعابة السوداء ما يعتريها أحيانًا من هبل وخبل. ويمكن القول إن بنجلون اغتنم براعة هذه الرواية- التي جعل أمه تقدم فيها حصيلة مؤثرة لحياتها- ليرسم صورًا أخرى عن الحياة الحميمة لنساء فاس خاصة، وهو ما كان قد وعد به القارئ في قوله: "... هناك وجه وصوت الأم. أمّ لا تعرف، كمعظم نساء جيلها، لا القراءة ولا الكتابة، وتملك مع ذلك ثقافتها وقيمها الخاصة وتعرف مطالبها الذاتية. أمّ كسّرت طوق الصمت ومارست حقها في الكلام، فباحت لابنها بما كان سيتعذّر عليها قوله لو لم تكن هناك ذريعة التخريف الروائي...). ومن هذا اللقاء الأول للأمّ بالكلمات (...)، ستولد نصوص أخرى لاحقة تَعْبُرُهَا تصاويرُ نساءٍ أخريات. واليوم، أعترف بأنني مَدينٌ لأمّي بكوني أصبحتُ كاتبًا. فلولاها لما تكوّنت عندي حاسةُ الإصغاء لمشاكل المرأة والطفل[3]".

> بعد خمسة وثلاثين عامًا، تعود الأم للظهور مستأثرةً لنفسها بهيمنة مطلقة على الفضاء النصي والحكائي



بالفعل، يكاد بنجلون يتميز عن سواه من الكتّاب المغاربة، وربما الكاتبات أيضًا، بقدرته على الغوص في بواطن نفسيات شخصياته النسائية وتمكينهنّ من التعبير بأنفسهنّ عمّا يكابدنه من حيف وقهر أزليّين، لا بغاية كتابة روايات رومانسية أو ميلودرامية، بل بغاية استيعاء المرأة- والرجل كذلك- بضرورة تمتيع النساء بحقوقهنّ، وفي طليعتها حق ممارستهنّ لحقّهنّ في الكلام. ويترجّح لديّ أن هذه القدرة قد تهيّأت له بفضل تخصصه الأكاديمي في التحليل النفسي من جهة، وبفضل طول معاشرته لنساء العائلة، في مجالسهنّ الخاصة بفاس، وملازمة أمّه له التي بادلته نفس الحبّ الصوفيّ الذي ظل يمحضه لها حتى آخر رمق في حياتها، والذي بلغ حدّاً من الأمثلة جعله يفارق الواقع وينحلّ في التجريد.

ولعل ترجمة بعض روايات الطاهر بنجلون تنطوي، ربما أكثر من روايات باقي الكتاب المغاربة المكتوبة بالفرنسية، على هذا التحدي أو الرهان، وهو ضرورة تأصيل الأمثال السائرة التي يتوارثها أهل فاس وحكمهم المأثورة وأقوالهم الدارجة المحتملة لأكثر من معنى، تلك التي تعمد بنجلون نقلها إلى الفرنسية بكل أمانة. فمن غير تأصيلها هذا في بيئتها الفاسية، فإن إعادتها إلى العربية بواسطة الترجمة الحرفية ستفقدها بلاغتها ودلالتها. بالفعل هذه ثالث مرة أتولّى فيها ترجمة أحد نصوص الطاهر

بنجلون وفي كل مرة، أجدني منقلعًا من الهنا والآن، ومنقذفًا بنشوة ومتعة مفتقدتين إلى الوراء، إلى مراتع طفولتي في فاس العتيقة التي يشاركني المؤلف الانتماء إليها. وفي كل مرة كذلك، ألمس لديه نفس الصدق والوفاء اللّذين ظلاّ، في بعض رواياته، على امتداد جلّ رواياته العشرين، يطبعان استعادته لشخصيات ونوادر وحكايات أثثت الفضاء الرمزي الأسطوري لفاس، الذي لا يلتفت إليه التاريخ الرسميّ للمدينة. فهل كان يمكن لي ألاّ أخلص بدوري لفاس وأنا أترجم هذه الرواية حولها؟ لا أعني بالإخلاص الوفاء المطلق بالنص في حرفيته، فليس هذا هو تصوري ولا عادتي حين أترجم، بل أعني به الحرص على إعادة النص إلى فضائه اللغوي والثقافي الأصلي بكامل الليونة والسلاسة. فلقد كان عليّ فعلًا أن أستنفر ذاكرتي وأرهف سمعي لأتعرّف على كلام الأم في صيغته الشفهية، مصغيًا إلى اللسان المغربي الدارج ضمن اللغة الفرنسية، بل ولأخمّن كذلك لا مقول النص ليسعفني على مكافأة بعض العبارات الفرنسية بأصولها اللهجية العامية المتداولة في المخيال الشعبي الخاص بنساء فاس، وهو ما لم يكن ليتم دون عنت أحيانًا.

> كان عليّ فعلًا أن أستنفر ذاكرتي وأرهف سمعي لأتعرّف على كلام الأم في صيغته الشفهية

وإمعانًا مني في الإخلاص لروح النص، لا لحرفيته، عمدتُ إلى تصوّر عنوان آخر بدلًا من "عن أمي" ترجمةً حرفيّةً لـ Sur ma mère. فقد بدا لي أن عنوان "حين تترنّح ذاكرة أمي..." - الذي استوحيته من أول جملة في النص- يَفِي تمامًا بالأثر المراهَن على تحقيقه. فهو يصرّح ويلمّح في آن واحد: إنه، من جانب أول، يعلن مسبقًا عن كون محكيّ الرواية مستعادًا أساسًا من ذاكرة الأم. لكنه، من جانب آخر، يشير إلى أنّ مضمون هذا المحكيّ لن يهب نفسه للقراءة مكتملًا وفي دفعة واحدة، بل لابدّ للقارئ من أن يستنفر كذلك طاقاته التخمينية والتخييلية ليعبّئ ما هو مسكوت عنه في العنوان بواسطة نقط الحذف الثلاث.

(1) " حين تترنح ذاكرة أمي..."، الطاهر بنجلون، ترجمة رشيد بنحدو، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2009 ط.1 و 2011 ط .2 وعنوان الأصل الفرنسي هو : « Sur ma mére » (" عن أمي") باريس ـ منشورات غاليمار، 2008

(2) الطاهر بنجلون «Jour de silence à Tanger» (يوم هادئ بطنجة) باريس، منشورات سوي، 1990

(3) الطاهر بنجلون، «Harrouda» (حرودة)، ترجمة رشيد بنحدو، بيروت، دار ابن رشد، 1983، ط. 1، الدار البيضاء ، دار النجاح الجديدة 2003، ط.2، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2007، ط.3

ملحوظة: أشير إلى أنني ترجمت للطاهر بنجلون رواية أخرى عنوانها الأصلي هو: «La Réclusion solitaire»، وقد صدرت في طبيعتها الأولى وتحت عنوان : (غزالة ... وتنتهي العزلة)، الدار البيضاء، 1987، وفي طبعتها الثانية تحت عنوان: (هلوسات على جدران الوحدة) بيروت، المركز الثقافي العربي، 2008.



تنقل معارف الآخر ولا تتدخل في النصّ

سياقات الترجمة ومصاعبها

غرّاء مهنا
بلجيكا

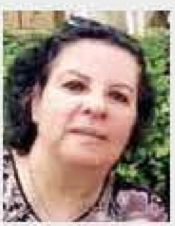
تعد الترجمة بمثابة إنتاج نص ثانٍ غير النص الأصلي وهو ليس شبيهًا تمامًا له وليس مختلفًا عنه. والمترجم ليس مجرد ناقل من لغة إلى أخرى ولكنه وسيط يقدم لنا ثقافة أخرى، وعليه أن يتعدى المعارف اللغوية ليصل إلى الأفكار والمفاهيم الموجودة في النص الأصلي. يؤكد أومبرتو إكو أنه يتحتم على المترجم أن ينقل من "عالم إلى عالم" وليس "من كلمة إلى كلمة" أي أن يقدم للقارئ معارف عن عالم آخر لا ينتمي إليه.

من هو المترجم البارع؟ للإجابة عن هذا السؤال علينا التأكيد أولاً على أن التمكن من اللغات المختلفة واتقانها جيدًا لا يكفي، وإنما على المترجم أن يكون على دراية واسعة بالثقافات المختلفة والسياقات المختلفة، عليه أن يفهم المعنى الذي يقصده المؤلف، وسأسوق عدة أمثلة لتوضيح ذلك: إذا وجهت هذه العبارة لأحد الأشخاص: "السحب متراكمة وأخشى العواصف". فإن المعنى الواضح هو أن: السماء ستمطر، ولكن قد يكون ما أقصده بطريقة غير مباشرة ما يلي:

- عند خروجك إلى الشارع يجب أن تأخذ معك المظلة.
- لا تنسى أن تغلق النوافذ.
- أو أن العرض المسرحي في الهواء الطلق لن يتم.

وهناك الكثير من الصعوبات التي قد يواجهها المترجم لعدم فهم النص:

- نقرأ هذه الجملة في الترجمة العربية لرواية "الدار الكبيرة" للكاتب الجزائري محمد ديب: "(...) لتجنب عصا السيد أوليفييه الشهيرة" والترجمة خاطئة لأن المقصود "لتجنب العصا المصنوعة من شجر الزيتون"، "فكلمة Olivier" قد تكون اسم علم أو شجرة زيتون، إلا أن المترجم لم يفرق بينهما على الرغم من أن اسم العلم لابد وأن يكتب بالحرف الكبير".



وسأكتفي بذكر مثال آخر: عبارة Un bref passage à Paris تمت ترجمتها بـ "ممر قصير في باريس" في حين أنها تعني "زيارة سريعة لباريس" وذلك لأن كلمة passage مزدوجة المعنى.



وقد يستخدم المترجم المقابل الحرفي للكلمة، حين تكتب الجزائرية آسيا جبار في بداية روايتها الحب والفانتازيا Maisons aveugles وهي لا تقصد منازل عمياء كما ترجمت "ولكن حوائط صماء بلا نوافذ".

فهل من حق المترجم أن يغير النص الذي يترجمه ويعدله ويضيف إليه أو يحذف منه؟

هل من حقه أن يستخدم معنى آخر وأن يبعد النص عن معناه الأصلي؟

المترجم هو الوسيط بين المؤلف والقارئ وعليه أن ينقل له أفكار المؤلف ومضمون ما كتبه بإخلاص.

ويمكن أن نلاحظ هنا أشياءمهمة تؤثر في قيمة الترجمة:

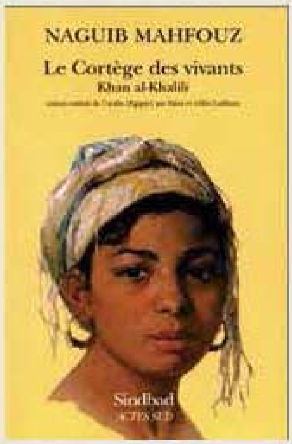
المترجم شريكًا للمؤلف: أحيانا نشعر بالوجود الزائد عن الحد للمترجم، فيصبح شريكًا للمؤلف يعطي لنفسه حقًا ليس له، فيصبح النص المترجم نصًا آخر له مؤلفان.

المترجم ناقل لثقافة الآخر: فلكل مجتمع ثقافي خاصية ثقافية ولغة خاصة تعبر عن هويته، وعن طريق الترجمة نتعرف بالآخر وعالمه الخاص وثقافته، فالترجمة تأتي إلينا بشيء مختلف عنا. وتنقل إلينا صورة حضارة وثقافة بلد آخر مختلف عنا. لذا فعلى المترجم أن يفسر ويوضح ويشرح، وعليه أن يكون على معرفة جيدة بالمساحة التاريخية والإجتماعية والثقافية الخاصة باللغة التي ينقل عنها، والنص الذي يترجمه.

> جريمة فادحة ارتكبها الفرنسيون بحق نجيب محفوظ عندما حولوا "السكرية" إلى "حديقة الماضي"!

مراعاة السياق: قد يشتمل النص المراد ترجمته أحيانًا على معارف قد تبدو غامضة للقارئ إما لارتباطها الوثيق بمجتمع معين وبثقافة أو عقيدة أو العادات والتقاليد التي تختلف من بلد لآخر.

نذكر على سبيل المثال ترجمة عناوين روايتي الطاهربنجلون الذي يكتب بالفرنسية: "ليلة القدر" و"صلاة الغائب" فعنوان الرواية الأولى (الليلة التي نزل فيها القرآن على النبي صلي الله عليه وسلم) والثانية (الصلاة التي تقام عند وفاة شخص) يرتبطان بسياق ديني إسلامي. ورواية بنجلون "غض البصر" ترتبط بتعاليم الدين الإسلامي وهي أن يغض المسلم بصره عن غيره وقد يكون عنوان هذه الرواية مرتبطًا بخجل المرأة الشرقية التي تمثلها بطلة الرواية. وعلى المترجم إذن أن يوضح ويفسر للقارئ الثقافات والمجتمعات الأخرى موضوع هذه الرواية التي يقدم على ترجمتها.



وقد يصبح تغيير عنوان الراوية على يد المترجم ضرورة أحيانًا.

وتؤكد فتيحة الطيب أن استقبال القارئ الفرنسي للزيني بركات لجمال الغيطاني لم يكن جيدًا، وهذا راجع إلى عدم فهم للعنوان وعدم إدراك أنه اسم علم.

وروايات نجيب محفوظ مثلًا شديدة الصلة بالسياق المصري واللغة والتقاليد المصرية لذا وقع المترجمون الفرنسيون لرواياته في أخطاء كثيرة ترجع إلى جهلهم بهذا السياق. فمثلًا عنوان الجزء الأخير من ثلاثية محفوظ "السكرية" أصبح عند ترجمته إلى الفرنسية "حديقة الماضي" مما افقده سياقه التاريخي والثقافي. وكذلك ترجمة رواية "خان الخليلي" بـ "موكب الأحياء" أغفل الصفة التاريخية والسياحية لهذا السوق القديم. ولكن هل القارئ الفرنسي يستطيع أن يفهم جيدًا إذا ترك المترجم كلمتي "السكرية" و "خان الخليلي" في العنوان؟



ماذا إذن عن الكلمات غير المفهومة التي ترتبط بمجتمع أو بيئة أو سياق أو لغة؟ نستطيع في عجالة ذكر بعض الأمثلة:

- "لطمت خدها" ظن المؤلف أنها وجهت ضربة لشخص آخر.

- "الله يرحمها" لم يفهم المترجم الأجنبي أن السيدة المعنية متوفاة وترجمها "الله يعطيها الرحمة".

- وكذلك عبارة "نطق الشهادة" عند الوفاة"، ظن المترجم أنه شهد على واقعة ما.

عندما يكون الكاتب مترجمًا: الكاتب الجزائري رشيد بوجدرة عندما يترجم بنفسه أعماله الأدبية العربية إلى الفرنسية فهو لا يترجم وإنما يعيد كتابة هذه الأعمال حتى أنها تبدو مختلفة عن النص الأصلي فهو يوجهها لقارئ آخر في ثقافة أخرى ومجتمع آخر. فهل على المترجم أن يقدم ترجمات مختلفة عندما يترجم إلى قارئ فرنسي أو ياباني أو ألماني، لأن الترجمة ترتبط بنوعية القارئ؟!

بالطبع لا .. لا ينبغي أن نرفض الإختلاف ولكن على المترجم تفسيره وتوضيحه وتطويعه وتطبيعه عند تقديمه للقارئ الأجنبي دون تغيير النص الأصلي أو الإخلال به. وعندما يترجم كاتب روائي مثل بنجلون رواية "الخبز الحافي" لمحمد شكري إلى الفرنسية، وهما كاتبان ينتميان إلى المجتمع المغربي؛ أحدهما يكتب بالفرنسية، والآخر يكتب بالعربية، أي ينتميان لنفس السياق الثقافي، إلا أن بنجلون يمنح لنفسه كمترجم حقوقًا ليست له، وهي غير مقبولة، ونذكر منها على سبيل المثال:

هل من حق الطاهر بنجلون العبث برواية "الخبز الحافي" لمحمد شكري بدعوى ترجمتها للفرنسية؟!

أ - هناك الكثير من الجمل التي لم يترجمها بن جلون إلى الفرنسية مثل:

- أفضل رواد المقهى يكتب اسمه بصعوبة كنا نعتبره أهم شخص يتردد على المقهى (ص 215).

- سنذهب إلى السوق الداخلي لنشرب قليلاً من النبيذ (ص 221).

ب- حذف بنجلون جميع الجمل الموجودة بين قوسين في النص الأصلي من ترجمته.

ونذكر على سبيل المثال:

- (كان قد حفظ القرآن عن ظهر قلب) (ص 215).

- لم أكن ادري إذا كان على صواب أو على خطأ الله أعلم (ص 216).

- حذف بنجلون كل ماله علاقة بمصر في الرواية مثل:

- حاملاً معي مجلة مصرية (حذف المترجم كلمة مصرية)

فهل يملك المترجم الحق في حذف الجمل أو الفقرات أو الكلمات التي يريد حذفها؟ وهل له أن يحذف ويعدل ويغير كما يشاء دون ضوابط؟

وما هي العلاقة بين المؤلف والمترجم؟

تقول زينب جابر عن هذه العلاقة:

"إن المترجم والمؤلف الأدبيين يتميزان على حد سواء بملكة الكتابة الأدبية والإبداع. غير أن ما يحل للثاني (المؤلف) يحرم على الأول (المترجم) الذي تقيده قيود الأمانة.

واختتم بهذه المقولة التي قد يبدو بها شيئ من المبالغة: لقد انشغل المترجم بتفكيك النص وصياغته وإعادة كتابته وتعديله وتغييره حتى نسي أن يترجمه.



طلعت الشايب..

كرامة المهنة سيرة الولع



عزت القمحاوي
القاهرة

عندما كان يترجم «بقايا اليوم» رواية الياباني الإنجليزي كازو أشيجورو، كان ينتهي من الفصل أو الفصلين، ثم يهاتفني لنلتقي في المقهى مساءً أو في النادي الأهلي صباحًا، يقرأ مقطعًا حتى إذا تعب تلقفت منه الأوراق وأكملت القراءة. كان مفتونًا بالرواية، وكانت هذه الفتنة السبب الذي جعله غير قادر على الانتظار حتى فراغه من الترجمة، أما سبب اللجوء إلى «الإصاتة» فكان الرغبة في اختبار جمال لغته؛ لأن اللسان يتعثر في مواضع القلق ولا يتسامح مع الخشونة في الأسلوب مثلما تتسامح العين.

الرواية، التي تحولت إلى فيلم يضاهيها جمالًا، هي كشف حساب متأخر لحياة رئيس الخدم «البطلر» ستيفنس، وهو يعمل في قصر عريق «دارلنجتون هول» الذي يعود إلى «اللورد دارلنجتون» أحد السادة المعنيين بتدبير شئون العالم. من التفاني في الخدمة استمد مستر ستيفنس رضاه عن نفسه، وضيّع في الطريق حب مرؤوسته «مس كنتون» بل لم يلحظ حبها، حتى اضطرت البنت إلى تهريب توقها للحياة إلى خارج ذلك القصر، حيث تزوجت وأنجبت.



يتداخل في الرواية تاريخ بريطانيا مع المصائر الشخصية لـ «السادة الذين يدبرون العالم» و مصائر خدمهم، وهناك الكثير مما تقوله مواربة ـ ككل إبداع عظيم ـ حول معاني الشرف، الخسة، والصواب والخطأ، وهي معان نسبية تتغير مع الزمن ومن خلال الوجهة التي ينظر منها الإنسان، لكن محور

الرواية أو موضوعها الأساسي هو نسيان العيش أو نسيان الكينونة الإنسانية في سبيل هدف وحيد، قد لا يستحق التضحية. ما فتن طلعت الشايب في ستيفنس كان شيئًا آخر، هو اعتزازه بـ «كرامة المهنة». كان ستيفنس لا يفتأ يبحث عن كرامة مهنته، وقد اهتدى إلى أنها تكمن في الإتقان. وإتقان مهنة الخادم تشمل إجادة ما يصنع، وعدم الانشغال بما يقوله السادة الذين يدبرون الشئون في سهراتهم، لا محاسبة ولا إفشاء. إجمالاً تقتضي كرامة مهنة الخدم ألا تصل إلى السادة لحظة إزعاج واحدة. يتعرض إيمان ستيفنس ـ الذي ورث المهنة عن أبيه ـ لامتحان قاس؛ إذ يبدأ والده في الاحتضار، بينما يتقاطر السادة ضيوف اللورد إلى القصر. سيختار أن يترك العناية بأبيه للآنسة كنتون التي ستسهر على تمريض الأب بكل الحب الذي تكنه للإبن، وسينصرف الابن إلى العمل، وسيكون لديه الوقت بعد انصراف الضيوف للبكاء على والده!

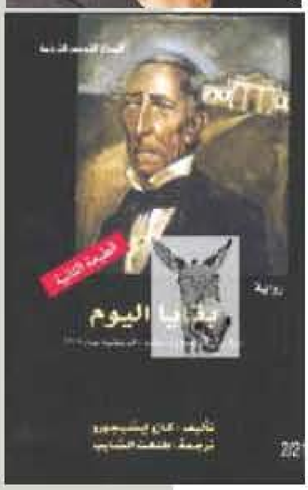
كرامة المهنة عنده تختلط بولعه المدهش بالمعرفة

تأتي عظمة الأدب من عدد المرايا التي يضعها في مواجهة القراء، من أنه يذكرنا بما كنا قد نسيناه وأحيانًا لأنه يقول لأحدنا ما كان على وشك أن يقوله لنفسه، ولذلك يختلف ما تقوله رواية لأحدنا عما تقوله للآخر. وقد قالت «بقايا اليوم» لطلعت ما أوشك أن يقوله عن كرامة المهنة وثقافة الإتقان.

من الإتقان عرفته



في أواخر عام ١٩٨٧ غادرت القاهرة إلى الدوحة، لألتحق بجريدة «الشرق» التي كانت قد صدرت منذ أشهر، على أنقاض جريدة «الخليج اليوم» ورأيت للمرة الأولى مجلة «أخبار الأسبوع» التي صدرت بعد توقف مجلة الدوحة، ولفت نظري فيها بشكل أساسي بابان: شخصية العدد التي يقدمها عصام شريح، والثقافة الأجنبية التي يقدمها طلعت الشايب مع زاوية رأي يكتبها بعذوبة وسخرية وحدة في النقد، عزز انطباعي عن هاجس الإتقان وكرامة المهنة اللذين يسيطران على ذلك الكاتب.



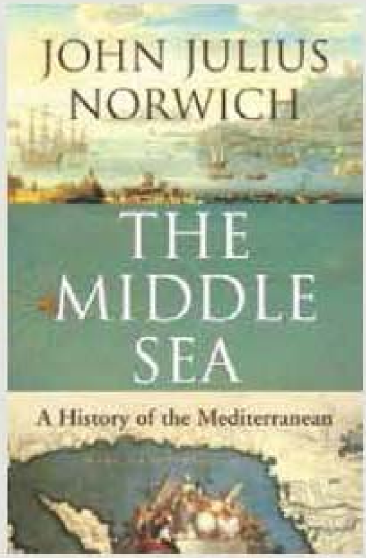
تقت لمعرفة شريح والشايب، ولأنني غير مبادر في العلاقات الاجتماعية، فاتتني معرفة شريح إلى اليوم، أما طلعت فقد كان بيننا صديق مشترك هو الفنان جودة خليفة. قبل تعارفنا في صحافة القاهرة، فجودة هو ابن قرية أخوالي المجاورة لقريتي. من خلاله تعرفت بطلعت، وبثالث صحبتهم الفنان والشاعر سنان المسلماني، ومعه بعد ذلك العديد من الأصدقاء القطريين، الذين لم ننقطع عنهم ـ نحن المصريين الثلاثة ـ منذ عودتنا إلى القاهرة.

كانت عودتنا المتزامنة إلى مصر عام ١٩٩٢، وسيخطف الموت منا جودة عام ٢٠٠٠، بعد مرض لم يطل لكنه مهد للفراق، بعكس الانقضاضة الثانية التي خطفت طلعت الشايب يوم الجمعة ١٣ مارس الماضي. وكنا منذ غياب جودة لا نفتأ نذكره، حتى رحل طلعت ليتركني أتحسس غيابه، كما يتحسس من فقد جزءًا من جسمه مكان العضو المبتور.

الحزن محله القلب، وإن لم أستطع تفادي ما يصفه فيرناندو بيسوا بـ «دناءة البوح»، لكنني سألتزم حالاً بما يعنيه طلعت الشايب لكل من قرأوا ترجماته ومقالاته، ومن تعلموا منه باعتباره حارس بوابة من بوابات الترجمة، من خلال مسئوليته الفنية عن إجازة النصوص بالمركز القومي للترجمة بالقاهرة لسنوات عديدة.

قارئ مولع بإفشاء الجمال

لم يضع طلعت حياته رهن سيد من السادة الذين يحركون العالم كما فعل السيد ستيفنس، ولا رهن عائد الترجمة المادي. بعض ترجماته قدمها مجانًا أو شبه مجانًا لدور نشر صغيرة ومؤسسات نشر عامة، وبعضها مأجور جيدًا من مؤسسات قادرة على تقديم التقدير المادي للمترجم. ويحتفظ من كتبه بكميات كبيرة، يهديها عادة إلى من يلتقيهم من القراء الخُلصاء، أي الذين يكتفون من الكتاب بمتعتهم الذاتية، أكثر مما يهتم بالإهداء إلى المتصلين بصنعة الثقافة من النقاد والصحفيين.



تختلط كرامة المهنة عنده مع ولعه المدهش بالمعرفة. يبدأ تعارفه مع كتاب بالقراءة؛ فإن هزه يشرع في ترجمته. في الإبداع، ينتصر للجمال الفني، وفي الفكر ينتصر للجديد اللامع حتى لو خالف توجهاته الفكرية.

على مدى ثلاثين عامًا كنت محظوظًا بالتعرف إلى كل ما ترجمه طلعت الشايب وما لم يترجمه طوال ثلاثة عقود.

في كل موسم نشر أجنبي كان يتخير نحو عشرة كتب جديدة، يسافر إلى لندن ليجلبها بنفسه أو يرسل في طلبها مع صديق أو قريب أو عبر خدمة التوصيل التي صارت متوفرة عبر المواقع الإلكترونية لبيع الكتب في السنوات الأخيرة، ينخرط في قراءتها، ويتحدث بولع عنها وعن حيرته: بأيها يبدأ.

في الغالب، لا يتسع الوقت إلا لإنجاز ترجمة كتاب واحد أو اثنين، بينما أكون قد اطلعت منه على قدر كاف من أفكار عشرة كتب. كان الوقت يضيق بالطبع، خصوصًا وأنه كان غالبًا ما يتصدى للأسفار الضخمة، ثم يقذف الموسم الثقافي الجديد بكتب جديدة أخرى، وهكذا.

يأخذ ولع الإتقان طلعت إلى إضافة الهوامش التي تضيء النص وسياقاته، لدرجة أن هوامشه الشارحة في بعض الكتب تصلح لانتزاعها لتكون كتبًا. وهناك أعباء أخرى لا يراها القارئ، كأن يقضي الأيام الطوال في البحث عن الأصل العربي لكتاب نادر، وفي تتبع نصه لاستخراج فقرة وإثباتها بنصها العربي في ترجمته. لم يقع طلعت في خطأ إعادة ترجمة نص عربي مهما كان صغيرًا، خصوصًا إذا كان صاحب الكتاب الإنجليزي قد نقل معناه بالإنجليزية دون إحالة دقيقة أو أحال إلى طبعة مختلفة عن تلك التي تيسر لطلعت الوصول إليها.



القاعدة والضرورات

الترجمة عن اللغة الأصلية قاعدة أساسية، لم يخترقها طلعت الشايب إلا في أعمال إبداعية تحت ثقل الولع بكاتب والرغبة في إفشاء جماله. حدث ذلك في أعمال قليلة لم تكن الإنجليزية لغتها الأصلية مثل: قصص «هوس العمق» ونوفيلا «الحمامة» للألماني باتريك زوسكيند، ورواية «الحرير» للإيطالي أليساندرو باريكو، أو عندما قدم مختارات من الشعر المقاوم اختار لها عنوان «أشعار الضمير» شملت معظم مناطق الاستبداد في العالم، حتى أنه ضمّنها قصائد عربية، كي يغطي خريطة الأسى.

وعلى حبه للإبداع، تميل الكفة لصالح الفكر السياسي والتاريخ الحضاري الذي يضيء اللحظة الراهنة. ولم يكن هناك مترجم أقدر على الإنصات لروح اللحظة مثل طلعت الشايب في العقدين الأخيرين. هناك عطاءات ضخمة لمترجمين مجيدين، أعمال لا يمكن للمثقف الاستغناء عنها مثل الكثير مما يصدر عن المؤسسة الأنيقة «العربية للترجمة» التي تعنى بما لم يترجم من أصول الفكر، مهما مر عليه الزمن، لكن طلعت الشايب كان يضع القارئ الأوسع وصناع السياسة العرب في صلب اللحظة.

ومن الأمثلة الأبرز في هذا المجال ترجمته لكتاب «صدام الحضارات» لصامويل هنتنجتون، بعد أن صدر في الولايات المتحدة عام ١٩٩٦، صدرت تعليقات عربية حوله من محمد حسنين هيكل وقلة ممن يطلعون على الأفكار بلغاتها، لكنه كان مثل الشائعة بالنسبة للقطاع الأوسع من القراء، ولم تتأخر ترجمة طلعت الشايب التي صدرت عام ١٩٩٨، بفارق أقل من عامين، وهي المدة الأدنى الممكنة لتقديم ترجمة متقنة ثم طباعة كتاب يتجاوز الخمسمائة صفحة، على هذا القدر من إثارة الجدل، بل والخطورة؛ إذ يبدو أن كل ما حدث للعالم العربي بعد ذلك كان من أفكار هنتنجتون صاحب نظرية الصدام وفوكوياما صاحب نظرية نهاية التاريخ، أو الانتصار النهائي لليبرالية الغربية.

> مولع بالفكر السياسي والتاريخ الحضاري الذي يضيء اللحظة الراهنة

العام الماضي، وقبل الاستفتاء الذي سلخ بريطانيا من الاتحاد الأوروبي قدم طلعت ترجمة لكتاب «السياسات الخارجية الأوروبية.. هل مازالت أوروبا مهمة؟» لمجموعة من الباحثين، بتحرير رونالد تيرسكي، وجون فان أودينارن.

عبر ٤٨٠ صفحة هى عدد صفحات الكتاب يحاول الباحثون الإجابة على السؤال «هل مازالت أوروبا ضرورية؟» حيث يتناول كل فصل دولة من دول الاتحاد المؤثرة، ومن خلال سرد تاريخى لا يغفل محطات الصراع الدموى مع الأعداء القدامى الأشقاء الجدد، يصل فى النهاية إلى بلورة ما ترجوه وما تخشاه كل دولة من خلال وجودها فى الكيان الموحد.

هذا الكتاب هو الثالث خلال عامي (٢٠١٥ و٢٠١٦) الذي يعطي ضوءًا كاشفًا على سياسات العالم المؤثرة فينا، إذ قدم قبله ترجمة كتاب دوجلاس ليتيل «الاستشراق الأمريكي.. الولايات المتحدة والشرق الأوسط من ١٩٤٥» ثم كتاب جون جوليوس نورويش«الأبيض المتوسط» الذي يتناول حضارات ضفتي البحر، أو البحيرة كما يسميه المؤلف، ويوضح التأثيرات المختلفة لحضاراته.

الكتب الثلاثة أسفار ضخمة مثل «فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي» و«الحرب الباردة الثقافية» التي تصدى الشايب لترجمتها عمل موسوعة، لا يقوم به فرد إلا إذا كان مولعًا بالمعرفة إلى الحد الذي كان عليه طلعت، وقد لمست فرحة الأطفال لديه في كل اكتشاف من هذه الاكتشافات في مرحلة القراءة الأولية، مثلما لمست ولع الإتقان في أشهر التقدم في العمل. ولأن الكتب تصدر مطبوعة بأحجام وأنماط حروف محدودة، لم يتسن للقراء أن يروا وجه الإتقان الذي رأيته ورآه المقربون من طلعت الشايب: خطه الجميل، وصفحات المخطوط النظيفة، إذ يكتب طلعت بخط الرقعة، بالقلم الرصاص ليتمكن من محو الكلمة التي يتراجع عنها بدلاً من أن يطمسها، كما يفعل من يكتبون بخط أيديهم، بينما يكتب العنوان كبيرًا في النمط الحر غالبًا. وقد فرض جمال رسم طلعت للعناوين نفسه على مخرجي الصحف والمجلات إلى حد نشره أحيانًا بدلاً من صفه على الكمبيوتر أو دفعه إلى خطاط محترف!

ماذا يعني هذا التفصيل؟ يعني أن كل كلمة وكل جملة أخذت حقها من التفكير.

ليس كمثله بحر

ولع المترجم، هو الولع الأخير الذي مكّنه من إنجاز هذا العدد المتميز من الترجمات، سبقه ورافقه ولع المعرفة الذاتية، والقراءة للمتعة الخاصة وتحقيق الرضا عن النفس.

أكثر من ولعه بالأفكار الجديدة كان ولعه بالقديم، وبقدر حرصه على مواكبة تطور الحياة الاجتماعية للفظة العربية والإنجليزية بقدر حرصه على التراث، وبقدر اطلاعه على نظريات التلقي والتنظير حول الترجمة لدى معاصرين من أمثال أمبرتو إيكو، كان ولعه بكتب النحويين واللغويين العرب القدامى، وكثيرًا ما يستشهد بعبدالقاهر الجرجاني وابن رشيق، في التدليل على علاقة اللفظ بمعناه وعلى تحولات المعنى التي تصيب اللفظ من خلال تجاوره في جملة مع كلمات أخرى؛ فاللفظ جسم تتنزل فيه الروح التي هي المعنى الذي يتأتى من سياق ولا يتأتى من سياق آخر. قارئ النص النهائي محكوم بسياق لغة واحدة، أما المترجم فمحكوم بسياقين: سياق اللغة التي ينقل عنها واللغة التي ينقل إليها. يترجم طلعت الشايب عنوان كتاب جوليوس نورويش The Middle Sea..A History of the mediterranean إلى «الأبيض المتوسط..تاريخ بحر ليس كمثله بحر». ومن يقرأ الكتاب سيكتشف بسهولة أن العنوان ليس بقدر أهمية المتن، لا يعكس شيئًا من ولع مؤلفه الذي يعتبر حضارات المتوسط بداية العالم وجوهر حضارته، لكن المترجم الذي انفعل بالمتن وأراد التنوير عليه والتبشير به من خلال العنوان قد تفادى التكرار الكسول ف لكلمة المتوسط في الأصل الإنجليزي، وبدلاً من ذلك لجأ لتكرار بلاغي، له مرجعه في وعي القارئ العربي «بحر ليس كمثله بحر».

> الترجمة عن اللغة الأصلية قاعدة أساسية، لم يخترقها طلعت الشايب إلا في حال الولع بكاتب ما



في حالة مثل «صدام الحضارات» لم يجد نفسه مضطرًا لتغيير عنوان هنتنجتون الذي ذهب إلى الهدف بنفسه، في وضوح تام The Clash Of The Civilization and The Remaking of The World Order يجعل المترجم يذهب إلى المعنى الأول القريب الذي يخشاه طلعت ويُحذِّر تلاميذه منه عادة، لكنه مع ذلك يعيد تقطيع العنوان ويلغي العطف في العنوان الأصلي ليفك الاتصال اللغوي بين العنوان الأساسي والشارح فيصبح «صدام الحضارات» كبيرًا وتحته العنوان الشارح ببنط أقل «إعادة صنع النظام العالمي».

بقايا اليوم أم النهار؟

إذا ما ذهبنا إلى «بقايا اليوم» العمل الذي يشير متنه إلى ندبة الإتقان العصية على النسيان لدى طلعت الشايب سنجد العنوان في الإنجليزية The Remains Of The Day وقد أشارت بعض المراجعات العربية للرواية باعتبارها «بقايا النهار» ومع هؤلاء ذهب الكاتب الصحفي المخضرم سمير عطا الله، وهو من أعذب كُتّاب العمود الصحفي. كتب عن الرواية باعتبارها «بقايا النهار» مسلمًا، مجرد تسليم، بالترجمة العربية التي صدرت تحت عنوان «بقايا اليوم» بينما السياق هو ما يرجح خيار طلعت الشايب؛ فالبطلر ستيفنس لا يتبقى له شيء من نهاره، بل يستمر في الانتباه على راحة السادة حتى ساعة متأخرة من الليل، ولا يتبقى له سوى سويعات من الليل، سويعات من اليوم (الأربع وعشرين ساعة).

بقدر اطلاعه على نظريات التلقي والتنظير كان ولعه بكتب النحويين القدامى

يذهب الشايب إلى الترجمة متسلحًا بنصيحة الجرجاني بالغة الأهمية للمترجم كما للكاتب، وهي نظم الأفكار والمعاني أولاً وبعد ذلك ستأتي الألفاظ التي هي خدم المعاني، وبلفظ الجرجاني في دلائل الإعجاز:«.. لا يُتصور أن تعرف للفظ موضعًا من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخى من الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبًا ونظمًا، وأنك تتوخى الترتيب في المعاني وتُعمل الفكر هناك، فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها، وإنك إن فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج إلى أن تستأنف فكرًا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني، وتابعة لها، ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق».

بهذا الوعي لموقع المعنى وتقدمه على اللفظ، كان طلعت الشايب يقرأ الكتب أولاً دون أن تمتد يده إلى قلم. لا أعرف كم من المترجمين يفعل هذا، لكن هكذا عرفت أسلوب عمل طلعت الشايب. يعقل المعنى أولاً أثناء القراءة الأولى التحضيرية، يعرف في أية منطقة من ظلال معناها تقف كل كلمة، قبل أن يبدأ في الترجمة مراعيًا معيارًا آخر من معايير الجرجاني:«أن تكون مألوفة، مستعملة، حروفها أخف، وحسنة الامتزاج، وبعيدة عما يَكُدُّ اللسان».

وكالطفل الذي لا يراعي ما يراعيه أهل الثقافة عادة رغبة في مصالح أو خوفًا من أذى، لم يتأخر فيما كتب أو حاضر حول الترجمة، عن السخرية من الاشتقاقات العربية التي تنطوي على اختصارات سيئة الامتزاج وتجرح الأذن، مثل النصنصة إشارة إلى التناص، والخوصصة إشارة إلى الخصخصة.

الذاكرة الحادة أهم أدوات المترجم، لذلك فقد كان اللوز والعسل من طعام مترجمي طليطلة، وكان الشيوخ منهم يتناولون اللوز مطحونًا، لكن ذاكرة طلعت لم تكن بحاجة إلى تحفيز، ولم تكن ذكرياته تأتي إلا محروسة بالبهجة.

يفترش الرضا والابتسام وجهه، ويحكي بالتفصيل عما تلقاه في المدرسة؛ من الابتدائية حتى مدرسة المعلمين العليا، يتذكر المناهج وعناوين الكتب، وزملائه وكل معلميه، وبينهم أبوه «أحمد أفندي الشايب» والممثل إبراهيم سعفان، والعلامة لويس عوض الذي أجازه لمدرسة المعلمين. وبالوضوح نفسه يتذكر تلاميذه، ويعرف مصائرهم، وكان من بينهم الشاعر حلمي سالم والممثل محمود عبدالعزيز اللذين ظلا على صلة به حتى سبقا إلى دار البقاء.

> أتقن الروسية كالإنجليزية تقريبًا، لكن الوفاء للتخصص جعله يبقيها في منطقة الحنين

الحالة نفسها تتلبسه عند ذكر سنوات تجنيده الطويلة التي استمرت بين نكسة ١٩٦٧ إلى ما بعد نصر ١٩٧٣، وقد أتقن اللغة الروسية وانخرط في العمل بها. تعلم اللغة في القوات المسلحة، وعمل مترجمًا لكبير الخبراء الروس، شهد لقاءاته مع السادات والفريق محمد فوزي وزير الحربية وكبار القادة المصريين مترجمًا فوريًا في كل هذه اللقاءات، كما ترجم كتابًا في العسكرية بعنوان «معركة الأسلحة المشتركة» بالإضافة إلى أدلة التشغيل للأسلحة.

أتقن الروسية بما يقرب من إتقانه للإنجليزية، لكن الوفاء لقاعدة الإتقان والتخصص جعله يبقيها في منطقة الحنين، لم يترجم بها أدبًا، مكتفيًا بالتحدث بها مع متخصصيها، وهذا بعكس ما أقدم عليه كثيرون وبينهم أعلام مثل عبدالرحمن بدوي الذين ترجموا عن عدة لغات تباهيًا، وثبت من ترجماتهم أنهم لم يكونوا يتقنون بعض هذه اللغات.

وكنت ألح عليه لكي يتوقف عن الترجمة قليلاً كي ينجز ثلاثة كتب أراها هامة في سياقاتها، أولها تحرير ملاحظاته النظرية حول الترجمة التي شارك بها في مؤتمرات وحلقات نقاش، والثاني سيرته معلمًا ومتعلمًا، وملاحظاته حول اعداد الطالب والمعلم، والثالث ذكريات التجنيد. لكن الكتب الجيدة التي يلاحقها كل موسم كانت تمنعه من ذلك، وكان يُقدِّم أفكار الآخرين على أفكاره.

هل نُسمي ذلك نبلاً؟

ربما، لكن خشيتي للكلمات الكبيرة تجعلني أنظر إلى ما هو أبسط من ذلك؛ إلى روح الطفولة التي لم يتخل عنها طلعت الشايب، هذه الروح هي التي رجَّحت كفة الاكتشاف على الاختراع. حاصرته الرغبة في تعلم ما يعرفه الآخرون، وفي كل مرة تدفعه فرحته بما عرفه للتو للبدء في الترجمة بدلاً من التأليف، وهكذا ربحنا الكثير بما ترجمه، وخسرنا الكثير الذي لم يؤلفه.



طلعت الشايب.. قوة الحضور بعد الغياب

يارا اليماني ـ القاهرة

أقام المركز القومي للترجمة بالقاهرة حفل تأبين لأربعة من المترجمين البارزين الذين رحلوا بعد أن أسهموا في دعم نشاط الترجمة في العالم العربي بنتاجهم المميز، وفي الصدارة منهم طلعت الشايب الذي كرمه نادي الجسرة الثقافي قبل شهور ومنحه درع التميز الثقافي، وقد كرم الدكتور أنور مغيث مدير المركز القومي للترجمة في هذه الاحتفالية: اسم طلعت الشايب وأسماء الراحلين: أحمد محمود، والدكتورة لبنى الريدي، وفخري لبيب ممن غيبهم الموت خلال الفترة الماضية.

كان التأبين كبيراً بحجمهم

من جانبه قال المترجم الدكتور أنور إبراهيم، رفيق درب طلعت الشايب، إن الشايب هو الامتداد الحقيقي لمشروع الترجمة النهضوي الذي قام به محمد علي باشا، وإن تميز الشايب بعصامية الترجمة.وأشار إلى أن محمد علي أسند مهمة مشروع الترجمة لرفاعة الطهطاوي الذي استعان بمجموعة كبيرة من المترجمين ليقوموا بنقل العديد من كتب العلوم الأوروبية في شتى المجالات، بينما كان طلعت الشايب مشروع ترجمة في حد ذاته: إذ بادربالبحث عن الكتب المهمة وقام بترجمتها، ليلفت نظر المؤسسة الرسمية لتستعين به فيما نسميه، اليوم، "المشروع القومي للترجمة" الذي تطور مع الأيام ليصبح "المركز القومي للترجمة"، وهو أحد المشروعات المهمة ذات البعد والهدف الإنساني الساعي لتوصيل رسالة حقيقية.

وأكد أن طلعت الشايب كان صاحب العديد من الأوجه؛ فهو ليس مترجمًا فقط، بل معلمًا ومربيًا، وهذه أحدى جوانب شخصيته، حيث التحق بكلية المعلمين، ليتتلمذ على يد أساتذة كبار مثل لويس عوض، الذي أعطاه جواز المرور للالتحاق بهذه الكلية.

صديقه يكشف الوجه الآخر الذي لايعرفه أحد

قال أنور إبراهيم: للشايب وجه آخر لم يكشف عنه يرتبط بعمله كضابط بالقوات المسلحة، فقد استطاع الاسهام في بناء الجيش الوطني الحديث، إذ كان يترجم للخبراء السوفييت، وهي مهمة حيوية، وفي ذلك التوقيت الحرج كان الجيش يعيد بناء ترسانة أسلحته بعد نكسة 1967، وكان الشايب تسند إليه مهام الترجمة التتبعية من العربية للروسية وبالعكس فضلًا عن الترجمة التحريرية وتدرج داخل القوات المسلحة حتى أصبح كبير مترجمي اللغة الروسية، وروى الشايب العديد والعديد من الحكايات التي عاصرها وكان طرفًا فيها، وإحدى هذه الحكايات هي أنه كان مكلفًا بترجمة مواصفات الأسلحة الروسية، وذات مرة كان يتولى الترجمة التتبعية بين الفريق أول محمد فوزي، وأحد القادة السوفييت فاستخدم في ترجمته تعبيرًا يجري على ألسنة العامة في مصر وهو "ما تبيعش الميه في حارة السقايين"، الأمر الذي دفع الفريق فوزي لاستدعائه بعد اللقاء ليسأله هل لدى الروس حارة سقايين؟، فشرح الشايب السياق الذي جعلته يستخدم هذا التعبير، وبعد شهر أو اثنين كانت هناك قائمة أمام الفريق فوزي بأسماء الضباط المرشحين للسفر إلى الاتحاد السوفييتي لتعلم اللغة الروسية، فوجد اسم طلعت الشايب ضمن الأسماء المرشحة، فسأل عن اسمه وقال: "أليس هو من استخدم "لا تبع المية في حارة السقايين"؟ فأجابوه بنعم، فقال: "إنه ليس بحاجة لتعلم الروسية فهو متشبع بها، ونحن في أمس الحاجة إليه بيننا في هذه الفترة".

قام الشايب أثناء عمله بالقوات المسلحة بترجمة كتابين مهمين: الأول "في قلب النار"، والثاني "حرب الأسلحة الحديثة"، وفي كتابه الأخير استعان الشايب بما تم استخدامه من أسلحة في حرب أكتوبر لأنها الحرب التي تم استخدام كافة الأسلحة الحديثة فيها سواء الأمريكية التي استخدمها الجانب الإسرائيلي أو الأسلحة الروسية التي استخدمتها مصر، واستطاع الشايب في كتابه وبالأدلة تفنيد

الأسطورة التي عرفت بـ"الضربة الجوية الأولى"، لكن الكتاب لم ينشر. وإلى جانب عمله العسكري قام الشايب بترجمة العديد من روايات الأدب الروسي، ولا أنسى وقوفه بجانبي وتشجيعه المستمر لي في بداياتي لانني كنت مترجمًا عن اللغة الروسية.
اهتم الشايب بالكتابات التي تدور في فلك الاستشراق الأمريكي، بينما كان اهتمامي بالاستشراق الروسي، وكان دائم الاتصال بي، كان الشايب يعلي من قيمة الهامش حيث كان يراه جانبًا إبداعيًا آخر، وكانت الكتب التي من الممكن ترجمتها في توقيت زمني قصير، في غضون: شهر أو شهرين تستغرق معه عامًا كاملًا نتيجة اهتمامه بعمل الهوامش والمعلومات التي تحتويها، وهذه رؤية عميقة ووجهة نظر ثاقبة في الاهتمام بالتفاصيل التي يتم تقديمها في العمل المترجم.
مازلت أؤمن بأن مكان طلعت الشايب ليس شاغرًا، فهو موجود بأعماله وترجماته واختياراته حتى من المترجمين، كما أن أسلوبه في الترجمة يجب أن يخضع للمناقشة في جلسات عمل للاستفادة من لغته المتدفقة السلسة.

الإلتزام والصرامة وإنسانيات العمل قوانين الشايب الثلاثة

من جانبها أعربت نشوى فتحي، التي عملت مع طلعت الشايب لسنوات في المكتب الفني للمركز القومي للترجمة، عن حسن حظها لأنها عملت إلى جواره، قالت: كنت محظوظة بعملي مع الأستاذ طلعت الذي تعاملت معه بشكل مباشر، وعلى الرغم من أنه كان مديرًا مباشرًا لي إلا أنني وجدتت فيه الأب والأخ والمدير والصديق، عهدته شخصًا ملتزمًا أكثر من شباب المترجمين، كان دقيقًا جدًا في مواعيده؛ في السابعة من صباح كل يوم عمل، تستطيع أن تضبط ساعتك على حضوره، وتجده قابعًا في مكتبه بالمركز القومي للترجمة، وكان يخصص الفترة من السابعة حتى العاشرة ليقوم هو بترجمة الكتاب أو المؤلف الذي ينشغل به حتى يتمكن من تخصيص باقي الوقت لانجاز الأعمال الإدارية من مقابلة المترجمين الشباب والموظفين، كنتت أراه أنموذجًا للإداري الناجح. تعلمت منه كيفية عمل تقييم للكتاب، وكان معلمًا لي بحق، وعلى الرغم من حدته وعصبيته إلا أن سماته الشخصية تقول إنه إنسان من الطراز الأول، كان عطوفًا على كل من حوله، ودائمًا ما يهتم بالسؤال عن كل من يعملون معه، إلى جانب حسه الفكاهي وخفة ظله المشهودة له، كان طيب القلب، وكريم الخلق، وهذه الصفات لم تمنعه من أن يكون حازمًا صارمًا داخل العمل، مراعيًا لإنسانيات العمل. وأضافت: "كان عنصر التنظيم عنده أسلوب حياة، وكان مبعثًا للأمل لكل من حوله، حتى في أحلك الفترات التي شهدتها مصر، كان متفائلًا.

أمينة: جدي أثّر فيّ قبل أن أولد

أما حفيدته "أمينة" ابنة كريمته منى، المذيعة بالتليفزيون، فتقول: عرفت جدي منذ اللحظات الأولى من حياتي، أثّر فيّ قبل أن أولد عندما اختار لي اسمي، ولم يكن جدي بالنسبة لي مترجمًا فقط، بل كنت أراه رئيس جمهورية، كنت أحب أن أتناقش معه في أي موضوع احب، كان واسع العلم خاصة في السياسة، ولم يفقد شغفه تجاه العلم، مازالت أتذكر فرحته الطفولية عندما يتوصل لمعلومة عرفها لأول مرة، أما فرحته الحقيقة فكانت عندما يتلقى دعوة للمشاركة في ندوة في الأقاليم أو المحافظات البعيدة وكان مصدر سعادته أن يقوم بإفادة الحاضرين من علمه، الذي كان يريد أن يصل لكل الناس، إن جدي على الرغم من وجود الإنترنت في حياتنا بشكل كبير، ولكنه لم يعتمد عيه مطلقًا، ولم يستق منه معلومة على الإطلاق، إذ كان يفضل البحث في المراجع والكتب بنفسه، وكان يحرص على الترجمة بنفسه دون الاستعانة بترجمة الانترنت، وهو الدافع والمشجع لي في الحياة، ليس لي فقط وإنما لكل من حوله، في التقدم في مجال عملي، شجعني أن التحق بقسم علم الاجتماع، على الرغم من فرص عمله الضئيلة في الحياة، علمني أن أعمل ما أحب وأن أحب عملي لأبدع فيه.



الأنسة أمينةحفيدة طلعت الشايب تتسلم درع التكريم الخاص بجدها من السيّد أنور مغيث مدير المركز القومي للترجمة



الطاهر مكي

الترجمة ليست حدثًا عابرًا في حياته

صلاح حسن رشيد ـ القاهرة

حلّق الطاهر مكي عاليًا وبعيدًا جدًا عن الآخرين في ميدان الترجمة عندما توالت مُتَرْجماته من الآداب الغربية: الإسبانية، والفرنسية، والإنجليزية، والقشتالية، والبرتغالية، والإيطالية، والهولندية، واللاتينية إلى اللغة العربية؛ إذْ أنه أحال النص المترجَم إلى خَلَقٍ آخر فكأنه من تأليفه، وإبداعه بأسلوبه الفني البديع وفهمه الدقيق لمراد المؤلف ولعلو كعبه في اللغة المنقول عنها، وفي اللغة المنقول إليها. ومَنْ يقرأ ترجماته القشيبة لا يدرك أنه يقرأ ترجمةً، بل يُوْقِن تمامًا أنه يقرأ لأديب غربيٍّ بقلمٍ عربيٍّ رصينٍ لروعة الأسلوب، وسحر الصياغة، ومتانة السبك؛ والفهم الواعي لأفكار المؤلف.



وعن مكانة الطاهر مكي مُتَرْجِمًا عاليَ الأسلوب، وأديبًا فائق المنهج قال الدكتور محمود علي مكي في حفل استقبال الدكتور الطاهر أحمد مكي عضوًا بمجمع الخالدين بالقاهرة في عام 1999م: "ترجمات الطاهر مكي نموذجٌ للإتقان والجمال الفني، نرى فيه التوازن الذي لابد أن يتوافر بين معرفة النص المترجَم عنه، وفهم مقاصده، وبين تمكُّنه من اللغة التي يترجِم إليها، وأول ما أُشير إليه من ترجماته نقله لـ (ملحمة السِّيد)، وهي أول شِعرٍ إسبانيٍّ يصل إلينا بكل ما تحمله من خشونةٍ، وبداوةٍ في لغةٍ بيِّنة الصعوبة. ومع ذلك فقد قدَّم إلينا الطاهر مكي هذا النص العسير في لغةٍ جزْلةٍ قويمةٍ استطاعتْ أن تحمل إلينا قِيَمه الجمالية، وقدَّم للنص المترجَم بدراسةٍ وافيةٍ في حياة هذا المغامر القشتالي الذي عاش في بيئةٍ عربيةٍ، وتأثر بحياة المسلمين الذين عايشهم، وكانوا يُؤلِّفون شطرًا كبيرًا من جنوده، ثم استقر في نهاية حياته في بلنسية وكأنه أحد ملوك الطوائف المسلمين. وقد نختلف مع الطاهر مكي في بعض تأويلاته مثل ردِّه اللقب الذي عُرِفَ به هذا المُغامِر وهو "السِّيد" إلى معنى "الذئب" مُخالِفًا بذلك ما اتفق عليه أكثر

الباحثين من أنه الصيغة الدارجة للقب السيد العربي، ولكن فيما عدا ذلك؛ نرى في ترجمته مغامرةً كبيرةً تكلّلت بالنجاح والتوفيق."

ويضيف محمود علي مكي قائلًا عن منهجية الطاهر مكي في الترجمة وريادته، وروعة أسلوبه: "وتلا ذلك ترجمات لعديدٍ من دراسات المستشرقين الفرنسيين، والإسبان حول مختلف الموضوعات الأندلسية، وعن الفرنسية ترجم الطاهر مكي كتاب بروفنسال "الحضارة العربية في إسبانيا"، وهو مجموعة محاضرات، تتناول بعض جوانب الحضارة الأندلسية، وعن الفرنسية ترجم أيضًا كتاب "الشعر الأندلسي في عصر الطوائف"، ويعد أوفى دراسةٍ ظهرت حتى الآن لفترةٍ من أزهر فترات الشعر الأندلسي، وهي عصر الطوائف الذي كان عصرَ تدهورٍ سياسيٍّ واجتماعيٍّ، ولكنه كان، على الرغم من ذلك، عصرَ نهضةٍ كبيرةٍ في سائر ألوان الثقافة، وفي الشعر بخاصةٍ.

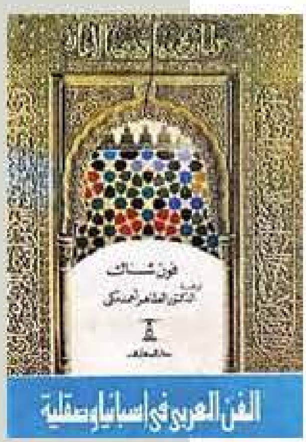
وعن الألمانية كانت ترجمته لمؤلَّف كبير للمستشرق فون شاك حمل عنوان "شعر العرب وفنّهم في إسبانيا وصقلية"، وهو كتابٌ يرجع تأليفه إلى سنة 1865م، وكانت طبعته الثانية سنة 1977م وكان يعد عند ظهوره، وحتى سنواتٍ قليلةٍ بعد ذلك؛ أحسنَ ما كُتِبَ عن الشعر الأندلسي؛ ولهذا سارع بترجمته إلى الإسبانية أديبٌ لم يكن مستشرقًا إلا أنه كان شاعرًا، وكاتبًا ذوّاقًا للأدب الجيِّد؛ هو خوان باليرا، وكان إلى جانب ذلك أندلسيًا من مدينة قبرة؛ مهد أول مُبْتَكِر للموشحات الأندلسية مُقَدَّم ابن مُعافى، أو محمد بن محمود القبري؛ فاستطاع أن يُقدِّم ترجمةً رائعةً للنص الألماني أعانه على ذلك أيضًا إعجابه وتقديره لحضارة المسلمين في الأندلس. وعلى الرغم من قِدَم هذا الكتاب الذي كان اعتماده في المقام الأول على كتابات المستشرق الهولندي دوزي، وأنَّ ما نُشِرَ حتى أيامه من النصوص الأندلسية كان قليلًا فإنه استطاع أن يُحْسِن استخدام ما توافر له من مادةٍ شعريةٍ، على نحوٍ جديرٍ بكل تقديرٍ. ولذا فإن الطاهر مكي لم يرَ بأسًا في الإقدام على ترجمة الكتاب، لا عن أصله الألماني، وإنما عن ترجمته الإسبانية، ونحن نعلم ما يكتنف مثل هذه الترجمات، عن لغة الوسيط، من مخاطر. ومع ذلك جاءت ترجمته لهذين القسمين من كتاب دوزي، على ما عهدنا من سلامةٍ، وجمال أداء، وكان الجزءان اللذان نشرهما من هذا الكتاب، هما القسم الأول من المجلد الخاص بالشعر، والمجلد الأخير الخاص بالفن، أما الجزء الخاص بالشعر فإنه عرض عام للشعر الأندلسي، مع مختاراتٍ أحسن انتقاءها، وملاحظات لا تخلو من القيمة. وأما الجزء الخاص بفن العمارة ففيه ملاحظاتٌ لم تفقد جِدّتها حول الإسلام، وموقفه من التصوير، وربما كان أهم ما في هذا الجزء ملاحظاته حول الفن الإسلامي في صقلية، ثم المعمار العربي الإسلامي في جزيرة مالطة.

ترجم كتاب «شعر العرب وفنّهم في إسبانيا وصقلية»، للمستشرق فون شاك عن الألمانية



وعن رهافة حس الطاهر مكي في الترجمة تقول الدكتورة يمنى رجب في رسالتها للدكتوراه التي عنوانها "منهج الطاهر مكي في الدراسات المقارنة نظرًا وتطبيقًا" عام 2009م: "لا تبدو الترجمة الأدبية في حياة الطاهر مكي حدثًا عابرًا، بل كانت رافدًا مهمًا من روافد ثقافته وتكوينه في البداية، ونتاجًا مثمرًا متأصلًا بعد ذلك". ويروي الطاهر مكي للدكتورة يمنى قصته مع الترجمة متأثرًا ومؤثرًا في لقاءٍ تسجيليٍّ أجرته معه عام 2008م، فيقول: "كانت البداية في المرحلة الثانوية، فقد كنتُ أقرأ "آلام فرتر" لجوته، ترجمها أحمد حسن الزيات عن الفرنسية، وكنتُ وأنا أقرأه أبكي، واكتشفتُ أنه أبكى الناس، ودفع بعضهم إلى الانتحار لأن الموضوع قصة حبٍّ حزينةٍ، ولا أزال أذكر الموقف الذي أبكاني فيه، كنتُ على النيل، وبكيتُ على البطل. والكتاب الثاني: "رفائيل" قصة رومانسية من الأدب الفرنسي، ترجمها الزيات أيضًا، وكنتُ أميل إلى الكتب التي تترجم في أسلوبٍ أدبيٍّ رائعٍ.. وقد تأثرتُ بأسلوب أحمد حسن الزيات في الترجمة، وأسلوب الدكتور محمد عوض محمد حيث ترجم "فاوست" وقرأتها. وقبل سفري إلى إسبانيا كنتُ أعُدُّ نفسي لبعثةٍ إلى فرنسا ولذلك درستُ اللغة الفرنسية لكنْ عندما قامتْ حرب عام 1956م قطعت علاقتنا مع فرنسا، فحصلت على مِنحَةٌ إلى إسبانيا، وسافرتُ إلى هناك، ولم أكن أعرف من اللغة الإسبانية شيئًا فبدأتُ أتعلَّمها، وكان تدريس اللغة هناك صعبًا فقد خرجتْ إسبانيا من الحرب الأهلية، وكل شيء فيها يحتاج إلى التطوير. وبعد عامٍ كنتُ قد قطعتُ شوطًا كبيرًا في تعلُّم اللغة الإسبانية لأنه كان عليَّ أنْ أجتاز امتحانًا تحريريًا من أربع مواد، وكلها بالإسبانية. أمّا المادة الخامسة: الحضارة الإسلامية، والتاريخ الإسلامي فكان امتحانها شفهيًا. ولكي يتقدَّم الطالب بالتسجيل للدكتوراه لابد أن يجتاز هذه الامتحانات، وأن يتقدم ببحثٍ صغيرٍ؛ تناقشه لجنةٌ مكونةٌ من ثلاثة أساتذةٍ؛ فكتبته بلغتي الإسبانية، وأعطيته أستاذي آنذاك، ومشرفي فيما بعد إميليو جارثيا جومث فسألني: مَنْ كتبه لك؟ فأجبته: لم يكتبه لي أحدٌ؛ بل كتبته بنفسي، فضحك جومث، وقال: أنت كتبته بعد عامٍ واحدٍ، وأنا أدرس العربية منذ خمسين عامًا، ولا أستطيع كتابة خطابٍ سليمٍ بالعربية، وطلب مني أنْ يُراجع البحث إسبانيٌّ أولًا ثم يُراجعه جومث فيما بعد. وكان هذا أول احتكاكٍ لي باللغة الإسبانية". ويضيف الطاهر مكي قائلًا ليمنى رجب عن أبعاد تجربته العريضة مع الترجمة: "أول كتابٍ ترجمته كان "مع شعراء الأندلس والمتنبي" واستغرقتُ في ترجمته خمس سنوات، وكانت ترجمته رائعة؛ حتى إنَّ مكتبة الكونجرس الأمريكية؛ كانت عندما تشتري الكتب من مصر تطلب الكتب المؤلَّفة فقط؛ ولا تأخذ المترجمة باستثناء عددٍ محدودٍ كانت ترجماتهم ذات طابعٍ خاصٍّ، فكانت تشتريها وكنت بين هؤلاء، وكان سبب ذلك؛ رواج الكتاب فقد طُبِعَ أكثر من سبع مرات". ويقول الطاهر مكي؛ ليمنى رجب صـ372: "وفي خلال ذلك؛ كنتُ أترجمُ بعض قصائد الشعر، وأُرسلها إلى المجلات، ولم أجمعها بعد في كتاب". وتستعرض يمنى رجب منهجية الطاهر مكي في الترجمة فتقول صـ377: "وحين نعرض لترجمات الطاهر مكي نجد من الأهمية بمكانٍ أنْ نقرأ مُقدِّمات الترجمات فهي تُوضِّح: نبذة عن المؤلف الأجنبي، وأهمية الكتاب، والدافع إلى ترجمته، ومنهج المترجم. ونلاحظ أن ترجمة الطاهر مكي غير حرفيةٍ، بل هي تحويلُ النصِّ الأجنبيِّ إلى نصٍّ عربيٍّ جديدٍ يحافظ على الفكرة الأصلية، ويكون حريصًا على الدقة، والأمانة، لكن في سياقٍ عربيٍّ يتسم بالجزالة والعمق، وتظهر فيه ثقافته العربية، وتكوينه الأصيل".

ترجم عن الإسبانية، والفرنسية، والإنجليزية، والقشتالية، والبرتغالية، والإيطالية، والهولندية،





الترجمة من الألمانية إلى العربية

تجربة ذاتيّة

أسامة أبو طالب
أستاذ الدراما والنقد بأكاديمية الفنون - القاهرة

لا تعنيني القواميس قدر ما تعنيني الذاكرة الممتلئة بالصور والأماكن والبشر. رغم شغفي واحتياجي لمعاجم اللغة القديمة لكن ذاكرتي البصرية تسعفني بالصور والبشر والكلمات. لست مترجمًا محترفًا ولن أكونه بل سأظل هاويًا. أقرأ نعم لكن أترجم؟ هذا شوق آخر وإدمان مختلف. فلكي أتوسط ما بين من هو ألماني ومن هو عربي، لابد وأن أكون خبرت المكان وتمثلت الزمان بكل الوسائط والبشر والإمكانات. وهكذا كنت قد رأيت فاسبندر ومسرحه ومدنا عاش فيها ومدنا رحل عنها، فأكملت من مشروع تعريفه للعربية وأهلها تسع مسرحيات من حوالي ستة عشر.

لم أقدم على ترجمة كتاب نيتشه الإشكالي الملغز الصعب «مولد التراجيديا من روح الموسيقى « إلا بعد زيارات ومناقشات وصور وتمثلات وقراءة تحاول أن تعرفه بشكل وثيق، ورغم ذلك ونتيجة لوسواس لوّام متردد مؤنب مراجع يكمن في ضميري، فلا زلت محتفظا به مكنونا لم أخرجه أوألق به مستسلما إلى الآخرين. وهذا كان حالي مع هاينه، ظللت سنينًا بطولها وعرضها أفكر فيه وأزور مرابعه ومنتدياته وأتمثل حياته وبشرا عرفوه وأحبوه أو كرهوه وحقدوا عليه وآخرين نفروا منه وغيرهم مد إليه يدًا معترفة بموهبته، مثمنة لكنوزه حتى وإن اعترضوا على غرابة طباعه أو أشفقوا عليه من عذابه ومن عقده وألغاز نفسه بتناقضاته واضطرابه. هكذا ظللت كثيرًا ساعيًا إلى معرفته غير مكتف بالافتتان به. أقرأ كثيرًا مما كتب عنه وأفكر وأحلم وأتخيل حتى اختمر مشروعه واكتمل كرغبة وكنزوع ثم إقدام على الوساطة / الترجمة وفيها كانت التجربة التي لم تكن الأولى، فقد سبقتها



ترجمات لقصائد من ريلكه إلى هاينه. وإن ترجمة الشعر لتختلف كلية كما يكتب عنها لكن معايشة التجربة تختلف حيث لا الكلمة هي الكلمة، ولا المعنى الظاهر هو المعنى ولا الدخول في مغامرة التأويل آمن أو أمين !

ثم أكملت العدد بترجمة تسعة مسرحيات له عندما زاد شغفي بأسلوبه وإضافاته وتميزه علاوة على سبب آخر «قومي» هو كتابته المدهشة والمجنحة عن شخصية «العربي» في مسرحيته «لا أحد شرير ولا أحد طيب»، قاصدا أن يرسم ويكوّن مشهدا لنقاء صحراوي دافئ أسيان nostalgisch وسط عالم حديث يظن أصحابه أنه (متحضر!) بينما هو في حقيقته فاجر مضطرب ملوث. ولذلك جعله يجلس منفردا وحيدا على جانب من الأحداث يكتب رسالة كي تطيرها حمامة زاجلة وهو يهمهم:

(نهاية الموسيقى/ في الإضاءة المخفضة إلى الداخل/ العربي)......

- العربي: (قريبا من منتصف اليسار)......

بعيدا عن أصدقائه كتب خطاب حب. كل مساء قبل كل شيء عندما تهب الريح. ويستشعرها على جسده بكامله: أصدقائي، رفقتي، يا ساكني القرية يا أحباء. من أجل العالم؛ بعيد أنا عنكم، ولنفس السبب أيضا تنوح الحمامة الزاجلة كذلك، في حين شدا طائر على غصون الشجرة . الشمس تشرق وتغرب. فيا أيتها الحمامة؛ خذي هذا الخطاب وقصي حكايتي إلى أن ترينهم يبكون. قولي لهم: أن العالم كبير وربما التقينا ذات يوم من جديد .

لست مترجمًا محترفًا ولن أكونه بل سأظل هاويًا

لكن ترجمة الدراما شيئ آخر مختلف عن ترجمة لفيلسوف مثل نيتشة وكتاب فيه أدب وفسلسفة ويونانيات – دين وأساطير - ودراما وموسيقى بفكر غير مسبوق وكشوفات لم يطرقها أحد من قبل. ترجمة الدراما انثيال وتقدم وتصعيد مطرد لأنه تمثل لبشر، لشخصيات تراها أمامك وتسمع أصواتها تضج وتهمس وأنفاسها تتردد حولك وحركاتها تحيط بك مالئة فراغا أو مساحة، ربما تكون في المخيلة وهم يتصارعون.. يحبون ويكرهون.. يعشقون ويتسلون.. يشغفون ويملون.. يطمعون ويزهدون.. يقنعون ويتعففون.. كل ذلك في لغة ذات إيقاعات متراوحة حسب الحالة الانفعالية ووفقا للمزاج النفسي والموقف وموضوع الصراع، في جمل قصيرة متدافعة تميز الكوميديا. وفي جلال هادئ أو حزن جاثم أو شجن شفيف أو تأوه مفجع يليق بالمأساة إن كانت هي النوع. كذلك يتميز الحوار المسرحي بأكبر قدر من الوضوح حيث اللحظة في المسرح - الذي هوتشكيل في الزمن والمكان - عابرًا ومؤقتًا ومتحركًا. فإن طالت اللحظة على الممثل فإنها تطول وفق إيقاع زمني مدروس حتى ولو كان ما يؤديه بوحًا أو إسرارًا أو فضفضًة تطول. أجل ولكن أيضا بمقياس من الإيقاع معلوم وإلا كان مصير العمل نصًا أو عرضًا، هو الترهل والارتخاء. بينما كتب الفكر تختلف . حيث لا أحد يزعم أن «الفعل» – التي هي لُبّ الدراما وأُسّها وقاعدتها وعمودها الفقري – أعمق من التفكير و التأمل المجرد قرين الروّية ومضارع الهدوء. وحيث لا يطيق الأمر تمحكًا في بيان أسلوبي ولا تزويقًا ببلاغة لفظية فمجال ذلك عن الفلسفة بعيد. ولذلك فإن ترجمة القصة أو الرواية لم تغوني اللهم إلا بضع قصص قصيرة من كافكا نقلتها إلى العربية استمتاعا بروعته وعمقه وعوالمه الفريدة ليس غير. أما الشعر فمختلف تمام الاختلاف في تجربة الترجمة لدي ومتفرد حيث يفرض عليك أن تنفعل ثم تفكر وتتأمل. تبحث عن المخفي والمضمر والمتقنع. تنقب عن أبعاد جديدة وأسطح غير ظاهرة، وثنايا باطنة لا يصل



إليه غير متأمل ولا يحظى بنوالها غير صبور فما بالك إذن بشعر أبدع في عصور طويت وذائقة أصبحت عابرة، وكلمات وعبارات لا ينطقها أحد من أهلها فاتخذت لها مكانًا في متحف اللغة والأدب التاريخي الفخيم. كما أنها أبية مترفعة لا تعطي سرّها ولا تهب نفسها إلاّ لمن يستحق أن يفوز بجلوتها. وهذا شأن الشعر وحده مرة أخرى .الشعر العظيم غنائيًا كان أم دراميًا.

ومع شعر هاينريش هاينه – الذي وصفه نيتشه بأنه أعظم الشعراء الألمان بعد جوته - كانت لغتي الأم تنهض من نومها. تجيئني في أي لحظة شئتها أم شاءت هي نفسها أم شاء شعر هاينه وهو الأرجح . تجددت علاقتي بها . نفضت لي عن كنوزها وقد اقترنت لذة الكشف بعناء الوصول . نفس الكلمة الواحدة كانت تحيرني. لا أريد أن أخون هاينه أو أخون لغتي وأنا أعرف أنها قادرة على الوصال مريدة له ومتأهبة شرط أن تعطي ثقتها لمن ينوي وتجد لديه العزم. وهكذا ظلت كلمة العنوان بالألمانية تعذبني زمنا طويلا حتى أثناء إقامتي بفيينا وسفري الدائم إلى ألمانيا: Heimkeher ذلك المصدر الغريب الفريد المكتنز الذي طالم حيرني وسألت عنه ولم أجد جوابا. أنا الذي ظننت طويلا أنني أعرف لغتي فلم لا تسعفني؟ أبدا ليس هو العودة ولا الرجوع «وإن كان كذلك بالفعل في اللغة الدارجة منطوقة كانت أم مكتوبة، وليس كما جاء بالإنجليزية في ترجمات كثيرة «تأويلية» جميلة بقدر ما هي بعيدة عن روح هاينه فهكذا تصرف كبار المترجمين عندهم نتيجة إصرارهم على نقلها للغتهم شعرا.

> ترجمة القصة أو الرواية لم تغوني اللهم إلا بضع قصص قصيرة من كافكا

وفي مصر عدت لتجرتي مع « هاينه « في «الإياب» بعد أن ظللت ثلاث سنوات حائرا غير راض لا أجد كلمة مقابلة لتلك الكلمة مقابلا لكلمة Heimkehr غير «العودة» و«الرجوع» وفي الإنجليزية coming back. لكن ذلك لم يكن يقنعني فليس ذلك معناها في الألمانية لدى من يحيونها. خاصة في هذا الديوان مع «هاينه» بالتحديد. لكنها فجأة ، وبعد كل ذلك الوقت الطويل الذي أجلت فيه نشر الديوان – أسمعها تطن في أذني وتتجسد أمامي على صفحة مخيلتي. تقفز فجأة في ليلة في غسق فجر جديد تصيح eureka صيحة أرشميدس الشهيرة قائلة: « الإياب» وتنقض علي هابطة كما الوحي. يا إلهي إنها هي الجسر. هي الوصلة الحقيقية بين العربية والألمانية .إنها في قصيدة قديمة لي تأتي محورة ، «أؤوب إليك يا وجها من الحناء». أذكرها فتنهال علي كل مشتقاتها - بعد أنشقاق قسرة محارتها - تزخ كما مطر بل غيث خيّر من القرآن الكريم « نعم العبد إنه أوّاب «وَأُزْلِفَتِ الْجَنَّةُ لِلْمُتَّقِينَ غَيْرَ بَعِيدٍ(*) هَذَا مَا تُوعَدُونَ لِكُلِّ أَوَّابٍ حَفِيظٍ (سورة ق : 31 ـ 32. (ولطَّيْرَ مَحْشُورَةً كُلٌّ لَهُ أَوَّابٌ)، (اصْبِرْ عَلَى مَا يَقُولُونَ وَاذْكُرْ عَبْدَنَا دَاوُودَ ذَا الْأَيْدِ إِنَّهُ أَوَّابٌ (سورة ص: 17)، وفي موضع آخر بذات السورة يقول تعالى: وَوَهَبْنَا لِدَاوُودَ سُلَيْمَانَ نِعْمَ الْعَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ (سورة ص: 30). هاهي الكلمة الرائعة تغدق علي ببركة زخمها وتعدد معانيها. فهي لا تعني فقط العودة إلى المكان مكانا ومحلًا؛ بل وزمنا كذلك وعاطفة وذاكرة وتوبة وراحة وجزاء ومكافأة بعد اشتياق وبعد نأي وبعد فراق وبعد شتات. كل هذه المعاني إذن تحملها كلمة واحدة في العربية المقدسة. ولأن كان هاينه مفتونا بالقران معجبا بالثقافة العربية الإسلامية، متحسرا على أفول شمسها كتب مسرحيته الشعرية عن سقوط الأندلس كما كتب قصيدته الرائعة المنصور.

مختارات من ديوان «الإياب» (*)

للشاعر الألماني هاينريش هاينه

ترجمة : أسامة أبوطالب

Teurer Freund! Was soll es nützen,
Stets das alte Lied zu leiern?
Willst du ewig brütend sitzen
Auf den alten Liebeseiern?
Ach! das ist ein ewig Gattern,
Aus den Schalen kriechen Küchlein,
Und sie piepsen und sie flattern,
Und du sperrst sie in ein Büchlein.

صديقي الغالي، ماذا يمكنني أن أربح،
من عزف الأغنية الغابرة دواما؟
أتريد (لنفسك) أن تقعد أبدا،
(منتظرا أن يفقس) بيضَ غرام وليّ ؟!

***

Ach! das ist ein ewig Gattern,
Aus den Schalen kriechen Küchlein,
Und sie piepsen und sie flattern,
Und du sperrst sie in ein Büchlein.

آه، ذلك بابٌ أبديٌّ ذو أسوار،
تتسلل منه (ال) الأفراخ (ال) زّاحفة،
تزقزق، و ترفرف،
هل تأتي أنت فتوصده، كي تسجنها في (صفحات)
كتيّب؟!

Die prächt›gen Kulissen, sie waren
bemalt
Im hochromantischen Stile,
Mein Rittermantel hat goldig gestrahlt
Ich fühlte die feinsten Gefühle.

الكواليس الفخيمة تمّت صباغتها،
على نسق رومانسي رفيع،
معطف الفارس الذي كنت أرتديته يلمع ذهبيا،
فيما أرقّ المشاعر كانت تخالجني.



Herz, mein Herz, sei nicht beklommen,
Und ertrage dein Geschick.
Neuer Frühling gibt zurück,
Was der Winter dir genommen.
Und wie viel ist dir geblieben,
Und wie schön ist noch die Welt!
Und, mein Herz, was dir gefällt,
Alles, alles darfst du lieben!

قلبُ، ياقلبيَّ، لا تكتئب،
وتحمّل نصيبك،
إن ربيعا جديدا يعيد إليك ،
الذي استحوذ منك الشتاء عليه.

Verriet mein blasses Angesicht
Dir nicht mein Liebeswehe?
Und willst du, daß der stolze Mund
Das Bettelwort gestehe?
Oh, dieser Mund ist viel zu stolz,
Und kann nur küssen und scherzen;
Er spräche vielleicht ein höhnisches
Wort, Während ich sterbe vor
Schmerzen

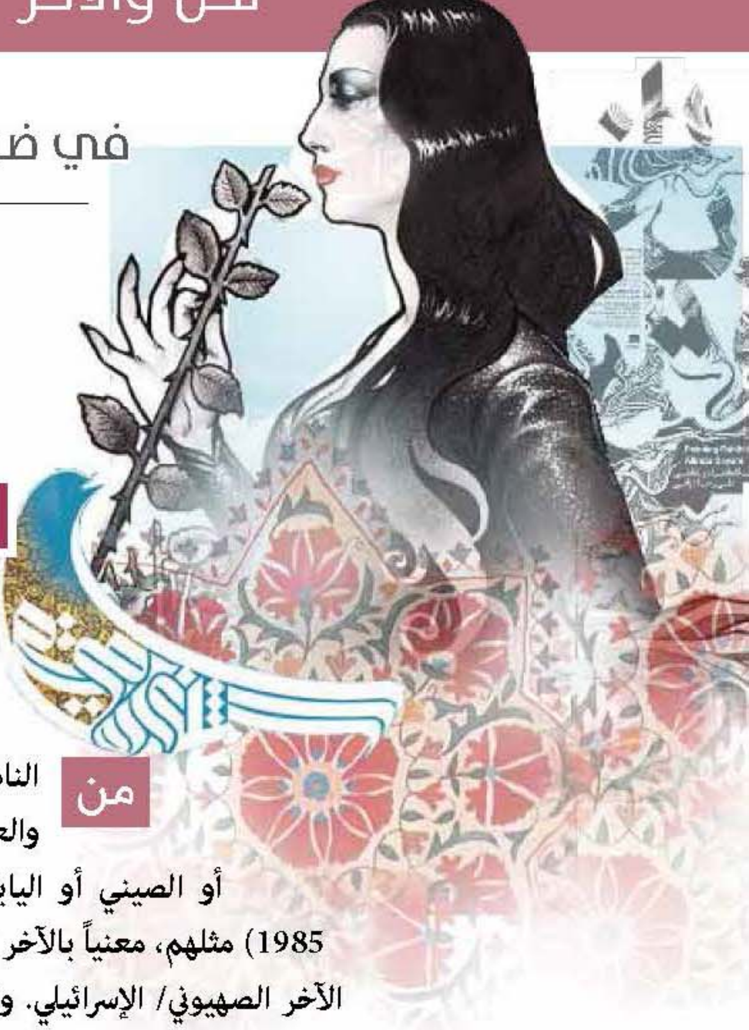
أفلا يفضح وجهي الشاحب،
لك أوجاع غرامي؟
أتريدين ، لهذا الفمّ المتكبر،
أن يعترف بكلمات استجداء؟

***

آهٍ ، هذا الفم شديد الكبر،
فقط يمكنه أن يلثم ، أن يمزح،
أو أن يلفظ كلمة سخرية،
فيما أنا من وجعي ألفظ آخر أنفاسي.

مع شعر هاينريش هاينه كانت لغتي الأم تنهض من نومها.

(*) صدر في عدد ديسمبر 2015 عن سلسلة إبداعات. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت.



في ضوء ما تُرجم منها إلى العربية

تجليات الآخر والنحن في الرواية الإيرانية

نبيل سليمان
دمشق

من النادر أن التفت المنشغلون منا على وعي الذات والعالم إلى الآخر الشرقي: الإيراني أو التركي أو الهندي أو الصيني أو الياباني. وقد كنت في كتابي (وعي الذات والعالم - 1985) مثلهم، معنياً بالآخر الأوروبي في الرواية العربية، وإن كنت قد أضفت الآخر الصهيوني/ الإسرائيلي. ولئن تابعت ما للآخر في الصين والمجر وبلغاريا في روايات حنا مينه، وما للآخر الإسباني والسويسري في سواها، فلقد كان افتقاد الآخر الشرقي، وبخاصة منه من هو أقرب إلينا تاريخياً وجغرافياً وثقافياً: إيران وتركيا، يورثني الحسرة التي ما فتئت تتضاعف كلما ازدانت المكتبة العربية برواية مترجمة من هذين البلدين.

فنحن لا نستطيع أن نعدد عشر روايات إيرانية أو تركية مترجمة مقابل ألف رواية إنكليزية أو فرنسية. ولكن المهم أن المدونة الروائية الشرقية المترجمة بدأت تكبر، بل وأخذت تتلامح فيها روايات أفغانية أو أندونيسية أو... وبفضل ذلك تأتي هذه المحاولة المتواضعة في تشغيل السؤال عن تجليات الآخر والنحن - أي وعي الذات والعالم - في الرواية الإيرانية المترجمة للعربية.



تعجل الإشارة هنا إلى رواية مريم جعفري (لاتنسني). فهذه الكاتبة التي ولدت عام 1974، والتي فازت في الرابعة عشرة من عمرها بجائزة أفضل كاتبة شابة في محافظة طهران، والتي نشرت في أربع سنوات خمس عشرة رواية، جعلت ما اصطلحنا على تسميته بلقاء الشرق بالغرب، شاغلاً رئيساً لروايتها الأولى (لاتنسني). من المثاقفة، إلى تجنيس الآخر، إلى تعرية الذات، مضت الرواية عبر شخصيتها المحورية أرسلان وفائي الذي يزور لندن، وهناك ينسى ذاته، ويغرق في الملذات. يعشق

أرسلان الأرملة الكاثوليكية المتعصبة كيت، ويتزوجها وهو يدرك أن الاختلاف بينهما كاختلاف السماء عن الأرض. أمه تذكره أن الزواج من غير المسلمة معصية، وزوجته تسخر من معتقداته، بينما يسخر الآخرون منه. في زيارة الزوجين لطهران يبلغ صراعهما الذروة. ومن بعد في لندن، يضرب أرسلان كيت غيرةً عليها من شريكه فرنك، فتهجره إلى باريس، لكنه يلحق بها ليفاجئه حملها، فيسترضيها، وبفعل الأبوة يبرأ من الإدمان على الكحول والقمار، لكن كيت لا تعبأ بالأمومة، و يضبطها أرسلان مع شريكه، فتطلب الطلاق. ليؤوب أرسلان إلى طهران خائباً، تزوجه أمه، وإذا به عقيم، البنت إذن ليست ابنته، فيعود إلى لندن ليودعها في ملجأ، وتقضي كيت وفرانك بعد زواجهما في حادث يتوج ميلودرامية الرواية، والتي تذكر بما رسمت الرواية العربية من علاقة الشرق بالغرب ومن صورة الآخر الغربي منذ رواية توفيق الحكيم (عصفور من الشرق).

مريم جعفري جعلت لقاء الشرق بالغرب، شاغلًا رئيسًا لروايتها الأولى (لاتنسني)

ومن جيل أكبر تأتي رواية (مدير المدرسة) لجلال آل أحمد (1969-1923)، لتعارض نمط الحياة الأوروبية، والاندفاع الإيراني إليها كتعبير عن المعاصرة. وفي هذا السياق تأتي رواية (مشترى العشق) لمحمد علي بهزاد راد. و الآخر فيها باكستاني. وقد تقنعت الرواية بالتاريخ، فجاءت بالملك المنصور من بلوشستان لينتزع الشابة (الفارسية) طاووس من أبيها وخطيبها، فآل ملكه إلى خراب. والرواية تلحّ على نقد الذات عبر أسلوب (المسرحة) الذي يكتفي بالحوار بين الشخصيات بعد تحديد مكان المشهد المسرحي. فالآخر في لاهور ليس غاية الرواية إلا بقدر ما يجلو زيف ادعاء الإسلام.

النحن/ الذات:

يشتبك وعي الذات بوعي الآخر على نحو أكبر وأعمق في رواية (طول الليل) لجمال مير صادقي، التي عدّها نقاد غربيون التعبير الأفضل عن صراع القديم والجديد في إيران قبل الثورة الإسلامية. ويتصل هذا الصراع بالأثر الغربي في المجتمع الإيراني، حيث يشير الجديد إلى تفاعل النحن مع الآخر والذات مع العالم، على العكس من القديم.





الروائية الإيرانية الشابة مريم جعفري والطبعة العربية من وروايتها "لا تنسني"، ترجمة هويدا عزت



في الرواية ثلاث عائلات، أولاها عائلة الشخصية المحورية كمال، والمسرح هو حي متدين ينخره الفساد، حيث ارتياد السينما (الاختراع الغربي) يفجر زلزالاً وحيث اللصوص والقتلة يحتفلون بعاشوراء. أما العائلة المتعصرنة بجدوة فترحل عن الحي، بينما ترتع العائلة الثالثة في (الجديد) حيث الرذيلة والسفور. وبذا ترسم الرواية أزمة الشباب الإيراني في ستينات القرن الماضي، راصدّة الشرخ الاجتماعي بين التيار الديني والتيار المتحرر.

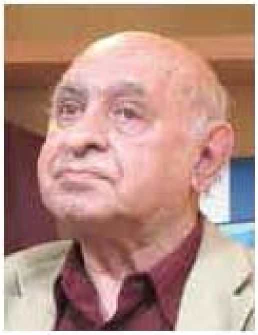
إلى أعمق من ذلك وأشمل يمضي إسماعيل فصيح في روايته (قصة جاويد). حيث يؤكد في تقديمه لها أنها قصة حقيقية لصبي زارادشتي وقعت في مطلع القرن العشرين. وقد عُرف عن الكاتب أنه معادٍ للعرب أحياناً، وأنه يرى أن الإسلام قد عكّر صفو الثقافة الإيرانية وهكذا تلتبس صورة الآخر السالبة. وقد تساءل المترجم بحق عما إذا كانت رواية (قصة جاويد)، فيما ترسم من النحن/ الذات الإيرانية، بعد سنة من الثورة، ترى في إيران بلداً لا يصلح للعيش؟ هل يريد إسماعيل فصيح أن يقول إن إيران لا تمثل الإسلام؟ أم إن الإسلام لم يخلق لإيران؟ .

وفصيح هو صاحب رواية (ثريا في إغماء) التي تردد صداها في الغرب عالياً بما رسمت من الوجه الآخر للمجتمع مقابل الوجه المحافظ إثر الثورة الإسلامية. والكاتب متخصص في النفط، وقد أحيل على التقاعد في سياق تطهير الجامعات والمؤسسات الثقافية عقب الثورة، التي حاول مصالحتها في رواية (الخمر العتيق) التي مجّد فيها هاشمي رفسنجاني، فكُرّم عام 1999 في عهد الرئيس خاتمي.

هل يريد إسماعيل فصيح أن يقول إن إيران لا تمثل الإسلام؟ أم إن الإسلام ليس لإيران؟

وعلى الرغم من جرأة إسماعيل فصيح في نقد النحن/ الذات، فإن مريم جعفري تبدو أكبر جرأة في روايتها (أزهار مسك الليل). فالشخصية المحورية (بيتا) عاهرة. وعنوان الرواية يومئ إلى بنات الليل اللواتي كأنهن الأزهار التي لاتفوح إلا ليلاً، لكنهن أزهار ذابلة. وعبر شخصيات بيتا وزوجها كامران وابن خالها بابك ومريم صديقة كامران، ينكشف الاتجار بالجنس والعنف والفساد اللذان ينخران في المجتمع. ويبلغ الوعي النقدي للنحن/ الآخر مدى أبعد في روايات أخرى، يبدو ما تيسّر لي الاطلاع عليه منها أنها مغامرة فنية بديعة، توفّرت لها الجمالية بامتياز. وهنا أحدد القول في روايتين لمحمود دولة آبادي وأمير حسن جهل تن. الأولى (زوال كولونيل). وكان الكاتب قد اعتقل عام 1974 في عهد الشاه بلا تهمة محددة، سوى أن كل من اعتقلهم السافاك كانوا قد قرؤوا رواية لآبادي.

مع الثورة الإسلامية جاء القمع والخوف والموت أكبر وأفظع مما كان في عهد الشاه، كما تعبر الرواية من خلال شخصية الكولونيل المتقاعد الذي قُتِل ولداه في الحرب العراقية الإيرانية (الصراع مع الآخر)، كما فقد ابنته بروانة ذات الأربع عشرة سنة وابنه (أمير) السجين السياسي الذي يتساءل (هل تقتل إيراننا نفسها؟) جراء التعذيب. ولأنني كنت قد فصلت القول في هذه الرواية في مقام آخر، فسوف أخصّ رواية أمير حسن جهل تن (طهران مدينة بلا سماء) بالتفصيل، وربما أيضاً لأنها أوثق اتصالاً بإشكاليات النحن والآخر، وأكبر مخاطبة لفضائنا العربي في تلك الإشكاليات.



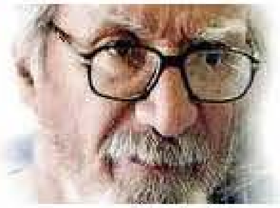
جمال مير صادقي

طهران مدينة بلا سماء:

تبدأ الرواية بزمن ما بعد الثورة الخمينية، وبه تنتهي، وما بينهما رجعات إلى زمن الشاه. وبطل



محمود دولة آبادي



إسماعيل فصيح

الرواية (كرامت) يعلن مذهبه إزاء الزمنين "ينبغي أن نسلم أنفسنا كي نُركب، تلك المرة سلمناها فنجونا، هذه المرة أيضاً يجب أن نسلمها للركوب". ويضيف: صحيح أنني جئت من هناك (أي من زمن الشاه) ولكنني على أية حال وصلت إلى هنا (زمن الخميني).

طهرون:

طهرون هي المدينة الكبيرة التي تتصاعد من بيوتها رائحة الأرز المطبوخ، في إشارة إلى الفقر والجوع. و كرامت إذ يرصد تبدلاتها، فهو يتابع أبناء الأطراف (الريفيين) بخاصة. فطهرون كبيرة كبحر والريفيون في كل مكان، وهم ينظرون إلى هذه المعرض (المدينة) مبهوتين. ولم يكن من مفر إلا أن ينزلوا إلى الميدان: أبناء المدن البعيدة بغيرتهم، بعلمهم، بعملهم، باحترامهم الأصول، بعبادتهم للناموس "فليحيي أبناء الأطراف".

والمرأة بعامة كاشف لشخصية كرامت ومحور رئيس لحياته، فهو يرى المرأة منبعًا للإثم

مع هجوم هؤلاء المهاجرين لم تعد أرض طهرون كافية لحفر دورات المياه. فطهرون إذن تسبح على بحيرة من غائط. و ليس للطهرونيين الأصلاء إلا نفخة الغرور بينما كل وزير أو نائب برلماني أو أمير في الجيش هو من أبناء الأطراف، ومع ذلك يودون أن يتكلموا كالطهرونيين: أليس هذا شأن العواصم جميعاً مع من تجتذب من الأطراف؟.

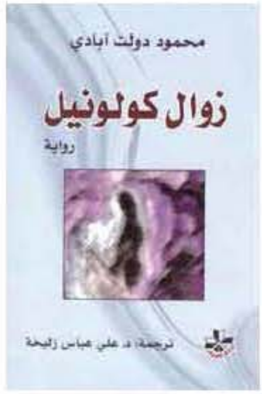
عن زمن الشاه نقرأ أن الشاه كان يشغل الجميع، وطهرون تعمر، فلا بطالة، وحمى الصادرات لا تهدأ: الأئمة إلى لبنان، والقتلة إلى العراق، والنعال البلاستيكية إلى دبي، والغائط البشري إلى إسرائيل. كذلك كانت حمى الاستيراد: خادمات من الفيليبين، خبراء عسكريون من أمريكا، رجال دين من النجف. وهكذا كانت إيران عشية ثورة الخميني، حيث الحباب يتفجر على سطح بحيرة خفية، وتبقى الغازات السامة معلقة في سماء المدينة مثل مظلة سوداء.



كرامت:

تتمحور الرواية حول شخصية كرامت الفتى الذي لاط به إنكليزي فأورثه عقدة لا شفاء لها، وتحولت الذكرى إلى واحد من إيقاعات الرواية. وقد أدار كرامت سجن أوين بعد الثورة على الشاه، فركبته الكوابيس، فهذه غربان تنقر بؤبؤي عينيه، وهذا حرملة قاتل الحسين، وهذا ابن ملجم، وهذه مدافع مصوبة على كرامت، وهذا صف بحيرات التعذيب الملأى بفتيات كالغربان تهاجمه ناعبة. فتدعوه زوجته غنجة إلى أن يترك هذه (المخروبة) أي السجن.

والمرأة بعامة كاشف لشخصية كرامت ومحور رئيس لحياته، فهو يرى المرأة منبعاً للإثم. وللرواية



امتيازها في بناء شخصية المرأة. فهذه الراقصة مَهْوش في مقهى بهشت في طهرون، كان لموتها صفاء حياتها، بينما صار الموت في عهد الثورة عويلاً وولولةً وعزاءات. وقد رجّ كرامت موت مَهْوش الأريحية التي كانت ترعى أسراً لا معيل لها. وكان المال لَمهْوش مثل وسخ اليد، حتى ليتساءل كرامت عمن كانت: أكانت ناموساً؟ وهذه بتول التي ينجدها كرامت في صراعها مع قريب لزوجها المتوفى، يحاول انتزاع الحديقة منها ، فتتصدى له، وهو الذي ما كانت امرأة في مقهى مرجان تقول له: لا. وهذه أقدس التي يلاحقها شاب أبوه عقيد في الجيش، فينقذها كرامت منه.

أما (طلا) فقد شغلته أكثر من سواها إذ ينافسه عليها كثيرون: ممثل سينمائي أزاحه من طريقه كما يليق بالفَتْوة، أحد كبار موظفي مكتب شقيقة الشاه، عقيد في السافاك. وطلا نقيض لكرامت فهي مثله نهضت من الرماد، وتحملت الظلم، لكنها استطاعت أن تغفر للجميع، بينما يشغله أن ينتقم من الجميع. تأتي السانحة الكبرى للآخر الأوروبي في الرواية مع اللغز (طلا) التي تسافر برفقة شخصية كبيرة غامضة إلى أوروبا، وهناك تمارس هواية التزحلق على الجليد، وترى أن من لم يزر أوروبا، لن يفهم الدنيا. ولما عادت يبادرها كرامت بموت ذاك الذي كانت تعرفه فيه، صادحاً: الزمان نفسه هو الذي تغير. لكنها لاتأبه بالمتغيرات، وتنهاه عن أن ينخدع بالأصبغة "مازال الزمن زمننا". وترميه بالسؤال الكاوي: ما رقم هذه المرة التي تتغير فيها؟ وتعرض عليه أن (تشتريه) تاركة له أن يحدد السعر، وتنصحه بألاّ يراهن على الثورة ومتغيراتها، لذلك تقول : "لا تنصب خيمة على الماء".

تبدو حياة كرامت سلسلة من التبدلات الدرامية والتطورات العاصفة

تبدو حياة كرامت سلسلة من التبدلات الدرامية والتطورات العاصفة. وإذا كان ذلك لا ينفك عما للمرأة في حياته، فهو لا ينفكّ عما لشخصية شعبون أيضاً من دور في حياته. لقد كوى شعبون مرة كتف كرامت حتى لا ينسى من انتشله من القاع. وشعبون هو زهرة فتوات طهرون الذين يحيطون به. وهو من عرّف كرامت على الخادمة العاهرة الخارجة من دار التأديب: بيري، فانتسجت بينهما واحدة من علاقاته المميزة بالمرأة. يسكن الرعب كرامت من زمن الشاه، لذلك لا يفتأ يرجو ألاّ يعود زمن الطواغيت. وإذ يذهله أن أعوان الشاه صبوا عمراً كاملاً في الزجاجات، وها هم يفرون إلى أمريكا، ينبق له شعبون الذي كانت لازمته "نحن جميعاً فدائيو صاحب الجلالة"، وبه يقتدي كرامت، فيمزق بالسكين عدداً من الشيوعيين (أصحاب النظارات وأربطة العنق، والنساء السافرات) قبل أن تصل الدبابات، وما ذلك إلا واحداً من دروس القمع التي تشرّبها من عهد كان فيه الناس يسيرون مطأطئي الرؤوس، إلى عهد انعدم فيه الناموس، هو حاضر الثورة الذي تضاعف فيه ثراء كرامت، فصار له محل للفواكه وآخر للقصابة وثالث للمتاجرة بالذهب.



بعدما أعاد المسحوقون الشاه إلى عرشه إثر انقلاب مصدق، أثار كرامت موتُ نجمه بطل المصارعة (تختي) نور المدينة وعينها، والذي قتله السافاك. لكن شعبون يردع كرامت: أنت طفل، سياسة البلاد تعني أن المرء يضطر أحياناً حتى إلى أن يقتلع عينيه بنفسه. وقد أجاد التلميذ حتى بذّ معلمه، فصار اسم كرامت مثل طلسم يفتح الأقفال. ولئن شارك في الإغارة على حزب توده عندما نزل الشيوعيون إلى الشوارع مثلما نزل اليمينيون، فإن تعلّق علية القوم، من المثقفين ورجال الأعمال المتعلقين بالبلاط والسافاك، كان يصيب كرامت بالغثيان عشية الثورة، وكان يرى أن فحولة الأمة الصريحة تنحدر إلى الأنوثة.

حتى إذا قامت الثورة تبرع كرامت بعشرة أكياس دم. وكان يحس بالغربة في بداية صخب الثورة، وينظر إلى الطالبات (الأخوات) متحسراً: أين كانت هذه البنات الجامعيات المغناجات؟ ومن جهة أخرى لا يفوته أن عاهرات مبغى طهران قد تشردن عندما أُغلق، لكنهن نقلن عملهن إلى المنازل، مثلهن مثل المعلمات في البيوت. كشخصية مثل كرامت بخاصة، ومثل سائر شخصيات الرواية، ولعالم مثل عالمها يصطخب بما اصطخبت به من زمن الشاه إلى زمن الخميني، أبدع حسن چهِل تن فناً يمتح من اللسان الشعبي مجازاته وحكمه وسخريته ووخزاته وبلاغته. فبدلاً من (الدهشة) يرتفع الدخان في رأسك، أو يتصاعد منه. وبدلاً من (يجترحون العجائب): يطيّر القميّون الفيلة. وبدلاً من (وجد أمامه مجهولاً): وجد أمام قدميه خالياً ، وبدلاً من (يدقق): يستل الشعرة من اللبن. وبدلاً من (غسلت بتول يديها من دَيْنها): كتبت دَيْنها على الثلج ووضعته في الشمس. وبدلاً من (الصبر على الدنيا ولها): ذيل الدنيا طويل. وبدلاً من (لا يمكن إخضاعها): لا يمكن تزييت سرّتها.

أبدع حسن چهِلتن فنًا يمتح من اللسان الشعبي مجازاته وحكمه وسخريته ووخزاته وبلاغته

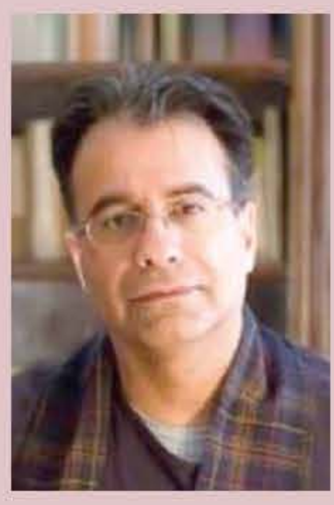
يقول مترجم الرواية إن الروائي قد استخدم في رواية (طهران مدينة بلا سماء) لغة الأوباش والفتوات، ومن ذلك أنه سمّى طهران: طهرون.

***

إن حضور الآخر الإيراني في التراث الثقافي العربي مكين، حيث تتلامع فيه أسماء سعدي الشيرازي وفريد الدين العطار والفردوسي وحافظ .

ولأن أثر الآخر في النحن، وأثر العالم في الذات، تعدد وتضاعف واختلف شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً، ولأن عنايتنا انصرفت طويلاً إلى الآخر الغربي، فلعله قد آن الأوان إلى الالتفات شرقاً من إيران وتركيا حتى اليابان وما بينهما.

إن حضور الآخر الإيراني في التراث الثقافي العربي مكين، حيث تتلامع فيه أسماء سعدي الشيرازي وفريد الدين العطار والفردوسي وحافظ



أمير حسن جهلتن



ظلال أوروبية في السينما المصريّة

مصنع البهجة الذي تلقفه المصريون مبكّرًا

ناصر عراق
دبي

في ظني أن الإنسان لم يخترع شيئًا حتى الآن أجمل وأهم من السينما، فهي من ناحية مصنع البهجة، وهي أفضل مرآة للزمن الذي ظهرت فيه من ناحية أخرى. ولمصر نصيب معتبر من هذا الفن الآسر منذ نشأته الأولى. ورغم أن الأوروبيين هم الذين اخترعوا السينما، إلا أنها وصلت إلى المصريين بأقصى سرعة. فكيف حدث هذا؟ وكيف تلقى الناس في وادي النيل ذلك الاختراع العجيب؟ وما طبيعة التعاون بين سكان شمالي البحر المتوسط وجنوبه الذي أدى إلى تشييد صناعة للسينما في القاهرة؟ وما حجم الظلال الأوربية في إنشاء هذه الصناعة وتطويرها في بلاد الفراعنة؟



لم يرفض المصريون الوجود السلمي للأجانب على أراضيهم، لكنهم عارضوا بقوة الاحتلال الإنجليزي الذي جثم على صدورهم بداية من سنة 1882، وبلغ رفضهم أشده في ثورة 1919، حيث شاركت فيها كل طبقات الشعب، ورغم أن الثورة لم تحقق الشعار الرئيس الذي رفعته وهو "الاستقلال التام"، إلا أن المصريين حققوا إنجازات مدهشة في أكثر من جانب في الأعوام القليلة التي أعقبتها، مثل اكتشاف ذواتهم من خلال تعزيز فكرة الوطن، والتحرر من الإرث العثماني، وهو إرث يتكئ على المنظومة الفكرية البائسة للعصور الوسطى، كما أنهم شرعوا في تأسيس أول بنك برأسمال وطني، بعد أن كانت البنوك حكرًا على الأجانب فقط، وهو


الأخوان لوميير

بنك مصر الذي دعا إليه وشارك في تأسيسه عام 1920 طلعت حرب (1867/ 1941)، هذا الرجل الذي سيلعب دورًا بالغ الأهمية في إنشاء صناعة السينما المصرية، وسأشرح ذلك لاحقًا.
في عام 1922 حصلت مصر على استقلالها ، وإن كان منقوصًا، وبعد عام وضع المصريون أول دستور لهم، ثم توالى النشاط الثقافي والفني المتميز بشكل متسارع، الأمر الذي أنجب لنا كوكبة معتبرة من الكتاب والفنانين والمبدعين في المجالات كافة.

بدايات سينمائية

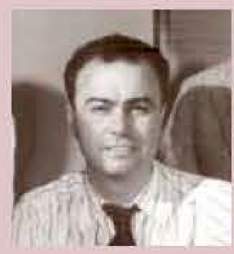
ليس غريبًا أن تستقبل مصر ثاني عرض للاختراع العجيب الذي أطلق عليه أصحابه "السينما"، حيث أن مصر كانت محط أنظار القوى الأوروبية نظرًا لموقعها الجغرافي الفريد، ومواردها الطبيعية المتنوعة، ولكثافتها السكانية التي تشكل سوقًا مهمة للسلع الأجنبية التي تنتجها مصانع فرنسا وانجلترا وإيطاليا.

تحولت مصر إلى محطة مهمة للمسكونين بالحلم والطموح من أبناء أوروبا.

لذا عندما قدم الأخوة لوميير في باريس عام 1895 أول عرض سينمائي، وكان عبارة عن عشرة أفلام متحركة مدة كل منها 46 ثانية فقط، أسرع وكلاؤهم في العام التالي مباشرة إلى إقامة أول عرض سينمائي في مصر يوم الخميس 5 نوفمبر 1896 في "بورصة طوسون" بمدينة الأسكندرية بواسطة أحد أجهزة لوميير، أما في القاهرة فلم يبدأ أي عرض سينمائي إلا يوم السبت 28 نوفمبر 1896 في "صالة حمّام شيندر"، وأحدث ذلك دهشة عظيمة ولقي نجاحًا كبيرًا، مما أغرى الأجانب المقيمين في مصر على الاستثمار في هذه الصناعة الوليدة، فراحوا يعرضون الشرائط المتحركة في الصالات الليلية والمقاهي الشعبية، حتى استطاع الإيطالي "ديللو سترولوجو" أن يمتلك أول دار عرض سينمائية بالمعنى الحقيقي للكلمة، وليس مجرد العرض في المقاهي والصالات. وتم افتتاح هذه الدار باسم "سينماتوغراف أ. و. ل لوميير" في الإسكندرية يوم 29 يناير 1897.


يوسف وهبي والممثلة الفرنسية في فيلم "أولاد الذوات"


سامي بريل


توجو مزراحي



فريتز كرامب



محمد كريم

شركة مصر للتمثيل والسينما

أشرنا إلى الدور الذي لعبته ثورة 1919 في شحذ همم المصريين. وكان تأسيس بنك مصر عام 1920 إشارة دالة على أن الرأسمالية المصرية قررت مواجهة الرأسمالية الأجنبية التي تحتكر البنوك، (أفتح هذا القوس لأخبرك أن البنك تم تأسيسه بمبلغ 80 ألف جنيه). ولأن طلعت حرب الذي دعا وشارك في تأسيس هذا البنك الرائد رجل ذو فكر رشيد، فقد انتبه إلى الدور المتعاظم للسينما، فها هو يقول- عن قوة السينما - في الحفل الذي أقيم في 29 مارس 1927 في حديقة تياترو الأزبكية بمناسبة مشاهدة بعض الصور المتحركة التي صنعتها شركة مصر للتمثيل والسينما التي أسسها بنك مصر: (من يوم أن اخترع السينما في سنة 1895، والرواية مظهره الأعظم، لما يترتب على عرضها أمام الأنظار من اجتذاب الجمهور إليها إذا كان أشخاص الرواية ممن يمتازون بالجمال أو بحسن الإيماء، وكان موضوعها تهتز له حواس الناظرين).

هكذا يؤكد طلعت حرب إيمانه العميق بالسينما ودورها، فيقول: "وقد بدأنا فعلًا في السينما بما نعتقد أنه واجب في البداية. بدأنا بإيجاد مصنع لدينا كامل الاستعداد لأخذ المناظر بماكينات وتحضيرها فيه تحضيراً فنيًا وإخراجها منه صالحة للعرض فوق اللوحة البيضاء. وقد عانينا أيها السادة في إنشاء هذا المصنع المصري شيئا غير قليل من المتاعب حتى انتهينا بإقامته في شقة كبيرة من عمارة مطبعة مصر 40 شارع الدواوين بالقاهرة/ نوبار حاليًا".

> اقتحم المصريون مجال السينما بشكل علمي في العام 1925

حسنا... من سيدير هذا المصنع ذا الإمكانات المتميزة؟ هل يملك المصريون مهارات كافية في ذلك الزمن للتعامل مع صناعة السينما وتقنياتها؟ هل كانوا قادرين على إنتاج أعمال فنية جذابة وممتعة؟

يجيب طلعت حرب عن هذه الأسئلة موضحًا: "كم عانينا من المتاعب في تكوين جماعة الفنيين اللازمين لهذه الأعمال، حتى انتهينا بعد عامين إلى استخدام جماعة من الفنيين الأوروبيين القادرين على مزاولة هذه الأعمال الفنية. وتبعًا لخطتنا، وهي أن تكون المعاهد التي نقيمها بمثابة مدرسة لتدريب المصريين، ألحقنا بجوار كل فتى أوروبي شابًا مصريًا ليسفيد من احتكاكه بالأوروبي". بهذه الطريقة اقتحم المصريون مجال السينما بشكل علمي عام 1925، رغم أن هناك بعض الأفراد المفتونين بالسينما قد خاضوا عباب بحرها المتلاطم الأمواج قبل هذا التاريخ، وعلى نفقتهم الخاصة مثل رائد الإخراج السينمائي محمد كريم (1869/ 1972).

أما محمد بيومي "1894/ 1963" الرائد السينمائي المصري الأول فقد درس التصوير السينمائي في برلين وعاد عام 1921 بعد أن "استورد المعدات السينمائية اللازمة وكانت بداية إنتاج بيومي جريدة إخبارية سينمائية اسمها "جريدة آمون".

يبقى أن نشير إلى أن محمد بيومي أسهم بقدر كبير في إقناع طلعت حرب بضرورة تأسيس شركة مصرية للسينما للتخلص من سيطرة الأجانب على هذه الصناعة، وبالفعل تأسست شركة مصر للتمثيل والسينما شركة مساهمة برأسمال 15 ألف جنيه، لبنك مصر فيها 2500 سهم من أسهمها البالغة 3750 سهمًا، وكان ذلك في 21 يوليو 1925.



الأفلام الروائية الصامتة

هجرت السينما الصمت إلى الأبد وعرفت الطريق إلى الكلام للمرة الأولى في هوليود عام 1927، بينما نطقت السينما في مصر عام 1932، عندما أنجز محمد كريم فيلم (أولاد الذوات) الذي لعب بطولته يوسف وهبي وأمينة رزق وممثلة فرنسية اسمها "كوليت دارفيول"، وقد قدمت السينما المصرية 15 فيلمًا روائيًا صامتا فقط طوال تسعة أعوام، بدأتها بفيلم (في بلاد توت عنخ آمون/ 1923) للمخرج الإيطالي فيكتور روسيتو، ثم حقق محمد بيومي فيلم (برسوم يبحث عن وظيفة/ 1924) من تأليفه وإنتاجه وتصويره وإخراجه، وقد قام ببطولته الكوميديان الشهير بعد ذلك بشارة واكيم.

أما أهم مخرج ومنتج أجنبي في تلك الفترة وما تلاها فكان "توجو مزراحي" الإيطالي المولود بالأسكندرية عام 1901 الذي أسس "شركة الأفلام المصرية" وأخرج لها أول أفلامه الصامتة "الكوكايين" أو "الهاوية"، وقام ببطولة الفيلم توجو مزراحي نفسه، بعد أن غيّر اسمه الأجنبي ليصبح "أحمد المشرقي" حتى لا ينصرف عنه الجمهور، في حين تولى تصوير الفيلم الإيطالي ألفيزي أورفانيللي. بينما أسهم الفنان الشهير بعد ذلك "استيفان روستي" في إخراج بعض الأفلام مثل "ليلى/ 1927" مع المخرج التركي وداد عرفي والمنتجة والممثلة المصرية الرائدة عزيزة أمير، كما شارك استيفان في إخراج فيلم "صاحب السعادة كشكش بيه/ 1930" مع المخرج الأجنبي توليو كاريني، وقد لعب بطولة الفيلم نجيب الريحاني وحسين رياض.

استوديو مصر أهم معلم سينمائي لازدهار التعاون بين المصريين والأوروبيين

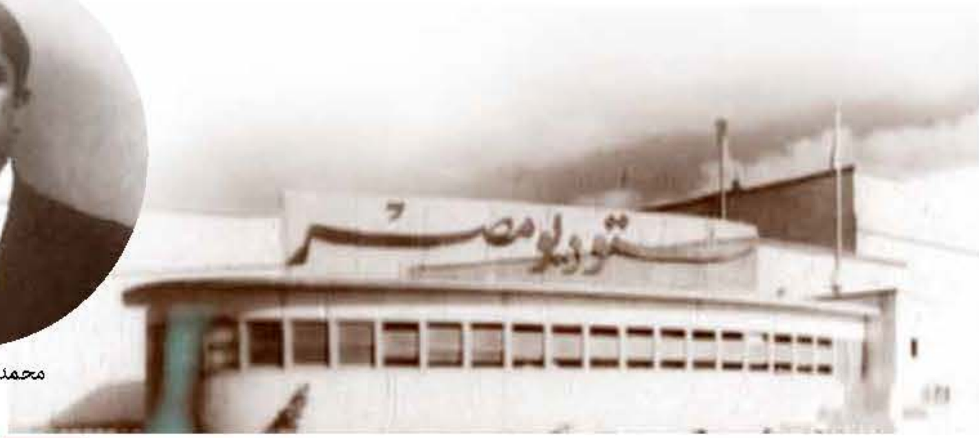
وكان استيفان روستي نموذجًا مدهشًا لامتزاج الثقافات العربية والأوروبية بشكل إيجابي ومثمر، فقد ولد بمصر عام 1891 لأب نمساوي وأم إيطالية، وكان واحدًا من رواد المسرح المصري ثم السينما التي عمل بها ممثلا ومخرجًا طوال 35 عامًا، قدم خلالها ما يربو عن 300 فيلم مازال الكثير منها يعرض حتى الآن، حيث يلقى أداء استيفان المتفرد في تلك الأفلام إعجاب جمهور هذه الأيام رغم أنه رحل عن عالمنا سنة 1964.

ستوديو مصر

سيظل استوديو مصر أهم معلم سينمائي يوضح كيف ازدهر التعاون بين المصريين والأوروبيين في مجال السينما ، وسيذكر التاريخ بحروف من نور أن هذا الاستوديو كان صاحب الفضل الأول في تعزيز صناعة السينما المصرية وتطويرها حتى صارت أهم صناعة في العالم العربي كله، وبات الفيلم المصري سلعة رائجة لا في داخل مصر وحدها فحسب، وإنما في كل الدول العربية، والفضل في تأسيس هذا الاستوديو يعود إلى بنك مصر ودينامو البنك طلعت حرب باشا الذي دفع شركة مصر للتمثيل والسينما إلى تشييد هذا الاستوديو.



محمد بيومي



وبالفعل (في 7 مارس 1934 بدأ المهندسون في وضع أساس استوديو سينمائي كبير يحمل اسم "استوديو مصر" يتبع شركة مصر للتمثيل والسينما - التي يملكها بنك مصر - ويقع داخل مساحة قدرها 80 ألف متر مربع بالجيزة على الطريق المؤدي إلى هرم سقارة.

هنا بالضبط يتجلى التعاون بين مصر وأوروبا في مجال السينما بصورة بالغة الروعة، حيث قرر الاستوديو الاستعانة بالخبراء الأجانب في (الأقسام كافة على النحو التالي :

1. المسيو جاستون مادري "فرنسي" المدير الفني للاستوديو ويرأس قسم التصوير السينمائي.
2. الهر فراتز كرامب "ألماني" رئيس قسم الإخراج والسيناريو.
3. الهر ميلش "ألماني" خبير المعامل السينمائية.
4. الهر جيز "ألماني" خبير صيانة وإصلاح معدات.
5. الهر روبرت شارفنبرج "ألماني من أصل روسي" منفذ ديكورات.
6. الآنسة لولي بتشل "ألمانية" خبيرة في التوليف السينمائي.
7. الآنستان أنجيلا وميلا "ألمانيتان وهما ابنتا روبرت شارفنبرج" فنيتان في تقطيع النيجاتيف.
8. ألكسندر ستولنج "روسي" خبير في الماكياج.
9. أنطوان بولوزويس "يوناني" تنفيذ الديكورات السينمائية.

وأخيرًا سامي بريل "فرنسي من أصل روسي" مصور سينمائي). (28).

هؤلاء هم الأجانب، فأين المصريون؟

بالعودة إلى الوراء قليلا سنعرف أن شركة مصر للتمثيل والسينما كانت قد (قررت في فبراير 1933 أن توفد عددًا من الشبان الموثوق بكفاءاتهم للتخصص في كل ما يتصل بالسينما. وفعلا سافرت يوم 3 أكتوبر 1933 أول بعثة سينمائية أوفدتها شركة مصر للتمثيل والسينما، تضم كلا من أحمد بدرخان وموريس كساب ومحمد عبدالعظيم وحسن مراد. وكان طلعت حرب قد اتفق أيضا مع ثلاثة من المصريين الذين يدرسون السينما في ألمانيا على نفقتهم الخاصة وهم نيازي مصطفى "إخراج"، وولي الدين سامح "مناظر" ومصطفى والي "صوت" على العمل في استوديو مصر عند عودتهم) (29).



أستيفان روستي

استيفان روستي نموذج مدهش لامتزاج الثقافات العربية والأوروبية

هكذا إذن توطت الشراكة أو التعاون بين المصريين والأوروبيين بشكل شرعي وعلمي، و(تم الافتتاح الرسمي لاستوديو مصر يوم 12 أكتوبر 1935، ودارت عجلة الإنتاج وشاهد الجمهور أفلام استوديو مصر على الفور، ووفقا للخطة المعلنة انضم مجموعة من الفنيين والمبدعين المصريين إلى الاستوديو ليكتسبوا الخبرة من الأجانب الذين يصنعون الأفلام.

اللافت للانتباه أن عدد دور العرض في مصر عام 1929 بلغ 50 دارًا فقط، بينما ارتفع الرقم إلى 315 دارًا في سنة 1952، أما عدد الذين يرتادون دور العرض لمشاهدة الأفلام سنويًا فكان 12 مليون عام 1938، ليصبح 92 مليون فرد سنة 1951، رغم أن عدد المصريين لم يتجاوز 22 مليون نسمة عام 1952.

الحضور الأوروبي

من حسن الحظ أن موقع "اليوتيوب" يوفر لنا فرصة ذهبية لمشاهدة مئات الأفلام المصرية التي نقرأ عنها في الكتب الخاصة بتاريخ السينما، ومن مشاهداتي المستمرة لأكثر من ألفي فيلم مصري طوال نصف قرن من الزمان (أنتجت السينما المصرية نحو 2800 فيلم بامتداد القرن العشرين)، أستطيع أن أؤكد أن ثمة حضورًا

واضحًا للأجانب في العديد من الأفلام حتى مطلع الستينيات، هذا الحضور يتجلى في عدة أمور أبرزها :

1. مقدمات الأفلام تكتب باللغة العربية والفرنسية، وليس الإنجليزية لأنها لغة المحتل.

2. وجود فنيين أجانب يسهمون في تنفيذ الفيلم وأسماؤهم ضمن المقدمة (تصوير/ مونتاج/ ديكور/ إخراج/ نيجاتيف/ موسيقى تصويرية).

3. أبرز من وضع الموسيقى التصويرية لعشرات الأفلام المصرية المتميزة هو اليوناني الموهوب أندريا رايدر (1908/ 1971) الذي ظل يعمل في السينما المصرية منذ الأربعينيات، حتى قبل رحيله بأشهر عندما وضع موسيقى فيلم "غروب وشروق" 1970.

4. انتشار مفردات فرنسية بشكل تلقائي على ألسنة الممثلين المصريين من نوع (بنجور/ بنسوار/ أورفوار إلى آخره) خاصة في الأفلام التي أنتجت قبل يوليو 1952.

5. الكثير من أسماء المحلات مكتوب بالفرنسية بجوار العربية عندما تتحرك الكاميرا في مشاهد خارجية في شوارع القاهرة.

6. ظهور شخصيات أوروبية تعيش في مصر بسلام بجوار السكان المصريين في الكثير من الأفلام المصرية مثل (أم يني في فيلم "سلامة في خير" 1937/ الجارة التركية في فيلم "العزيمة" 1939/ البارمان في "سي عمر" 1941/ صاحب محل الزنكوغراف في فيلم "فاطمة" 1947/ صاحب شركة الساعات في "بيومي أفندي" 1949/ بائع الساعات في "حياة أو موت" 1954/ مدرس الفرنساوي في "دعاء الكروان" 1959، وأحداث الفيلم تدور في الصعيد مع مطلع القرن العشرين، ما يؤكد تغلغل الأجانب في عمق المجتمع المصري دون صعوبة) إلى آخره.

هكذا انتهت الرحلة، لكن عشق السينما لم ينته، أما التعاون بين مصر وأوروبا فسيظل قائمًا إلى ما لا نهاية بحكم طبيعة الإنسان المفطورة على اكتشاف ما حوله، فنحن وأوروبا جيران منذ الأزل... وإلى الأبد!



محمد علي باشا



نابليون بونابرت



سعد زغلول



طلعت حرب

مراجع البحث

(1) جيلبرت سينويه: الفرعون الأخير محمد علي، ترجمة عبد السلام المودني، منشورات الجمل/ بغداد/ بيروت 2012.

(2) نوبار باشا: مذكرات نوبار باشا، ترجمة جارو روبير طبقيان، دار الشروق/ القاهرة، ط 2/ 2015.

(3) د. عبد المنعم إبراهيم الجميعي: عصر محمد علي دراسة وثائقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة/ 2003.

(4) ضياء مرعي: السينما المصرية النشأة والتكوين (الأجانب في السينما المصرية)/ المجلس الأعلى للثقافة/ القاهرة/ 2008.

(5) د. جمال حمدان: شخصية مصر/ الجزء الرابع/ دار الهلال/ القاهرة 1995

(6) محمود قاسم: دليل الأفلام في القرن العشرين في مصر والعالم العربي/ مكتبة مدبولي/ القاهرة/ 2002.

(7) طلعت حرب: مجموعة خطب محمد طلعت حرب بك/ مطبعة مصر/ القاهرة/ 1927.

(8) أحمد الحضري: السينما المصرية النشأة والتكوين (استوديو مصر مدرسة سينمائية في الثلاثينيات)/ المجلس الأعلى للثقافة/ القاهرة/ 2008.

ملخص للبحث الذي ألقي في مؤتمر (أوروبا والعرب: تمازج الثقافات) - جامعة ميلانو بإيطاليا/ مارس 2017



محمود حسن إسماعيل

الشاعر فوق المذاهب الأدبية

محمد آيت ميهوب
تونس

حلت بيننا منذ بضعة أشهر الذكرى الأربعون لوفاة الشاعر المصري الكبير محمود حسن إسماعيل (توفي في 25 أبريل 1977) فكانت مناسبة لاستذكار هذا العلم الشعري الذي غنى له كبار المطربين العرب، ولاستعادة تراثه الضخم الذي أثرى به المكتبة الشعرية العربية في القرن العشرين.



ويحق لدارس الشعر العربيّ المعاصر في القرن العشرين ولمؤرّخ الأدب عامّة أن يعجب لتجاهل النقد العربيّ اليوم تجربة الشاعر المصريّ محمود حسن إسماعيل وتناسي النقاد تراثه الشعريّ الضخم الذي يطاول أربعة عشر ديوانًا امتدّ تأليفها ما يجاوز أربعة عقود اجتهد فيها الشاعر مخلصًا لفنّه حريصا على تعميق تجاربه من ديوان إلى آخر، مجتهدًا في سعيه إلى إنضاج أدواته الفنيّة وتوسيع آفاق رؤيته للذات والآخر والعالم والشعر. فكان ثمار ذلك قصائد كثيرة تندّ عن العدّ بلغ فيها الشاعر أعلى مصاف الشاعريّة وأثبت أنّه صوت متفرّد في الشعر العربيّ المعاصر وتجربة رائدة لا مندوحة لمؤرّخ الأدب والباحث في تطوّر الشعر العربيّ في المنتصف الثاني من القرن العشرين من الوقوف عندها، وتتبّع آثارها في تجارب الشعراء المعاصرين لمحمود حسن إسماعيل واللّاحقين له خاصّة.

وإنّ هذا العجب من عدم موافقة المنزلة التي أنزل إيّاها محمود حسن إسماعيل لقيمة شعره، ليزداد حين نقرأ آراء فيه لكبار الشعراء العرب الذين قادوا حركة التجديد في النصف الثاني من القرن العشرين واعتبروا روّاد مدرسة الشعر الحرّ. فنازك الملائكة على حدّ قول فاروق شوشة :"كانت أكثر أبناء هذا الجيل من شعراء الشباب العراقيين شجاعة حين اعترفت بتأثير الشعراء المصريين الرومانسيين خاصّة محمود حسن

إسماعيل على بداياتهم الشعرية" . ولا يقتصّد صلاح عبد الصبور في إشادته بمحمود حسن إسماعيل وإبراز افتتانه به فيقول في كتابه "نبض الفكر" :"كان حبّي لعليّ محمود طه، أمّا فتنتي فكانت بمحمود إسماعيل" . ويعترف له أحمد عبد المعطي حجازي بالفضل والمساهمة في تكوينه الأدبي والشعريّ من خلال قراءاته له في زمن الصبا وبداية الشباب :"هو أول شاعر واسم مهم ألتقي به في حياتي وكان ذلك سنة 1954 وكنت لا أزال طالبا (...) ذهبت إليه في الإذاعة وقرأت عليه أحد أشعاري التي نظمتها في ذلك الوقت متأثرا به أيّما تأثر لأنّ محمود حسن إسماعيل هو الشاعر الذي قررت أن أتعلم منه الكتابة وكان أيامها قد أصدر ديوانه الثاني "أين المفر؟" وكنت أيامها أسعى إلى التعرف إلى الشعراء الرومنتيكيين لاسيما أنني كنت معجبا بأبي القاسم الشابي وقرأت للمهجريين وعلى محمود طه ومحمد فهمي لكنّ محمود حسن إسماعيل هو الشاعر الذي قررت أن أتعلم منه وبالذات في "أين المفرّ؟" وفي مناسبة أخرى اعترف حجازي أيضا قائلا: " لقد فتنت بشعر محمود حسن إسماعيل منذ أخذت أقرؤه في آخر الأربعينيات وأوّل الخمسينيّات، فأدمنت قراءته حتى شكلّ خياله خيالي، وطبعت لغته لغتي وبدت قصائدي الأولى وكأنّها تنويعات على شعره " . وهذا أمل دنقل يؤبّن محمود حسن إسماعيل بقصيدة بديعة في ذكراه الرابعة اعتبره فيها أحد جنود الشعر :

> كان محمود حسن إسماعيل جسرًا ربط بين شوقي وأبولو والشعر الحرّ

واحد من جنودك يا سيّدي
قطعوا يوم مؤتة منّي اليدين
فاحتضنت لواءك بالمرفقين
وأحسست لوجهك مستشهدي !
واحد من جنودك يا أيّها الشعر
هل يصل الصوت
أم يصل الموت

وفي حوار نشرته مجلة نزوى في يناير 2002 أكد محمود درويش لمحاوره سامي هويش مدى تأثره زمن الصبا بمحمود حسن إسماعيل :" كانوا ثلاثة بشكل أساسي محمود حسن إسماعيل وعبد الوهاب البياتي ونزار قباني وكنا نتصارع في المدرسة حول هؤلاء الشعراء، وكانت الانتماءات السياسية من يمين ويسار تنعكس في الانجذاب لهذا الشاعر أو ذاك".

ولنا في آراء النقاد لاسيما بعد وفاة الشاعر مواقف كثيرة جدّا تنصف الرجل وتبوّئه المنزلة التي هو بها جدير. فهذا الناقد عبد القادر القطّ يقول :" لقد آن أوان القول إنّه أشعر الثلاثة وأنّ ما يتبقّى من شعره للتاريخ والذاكرة الشعريّة يفوق بكثير شعر ناجي وعلي محمود طه، وأنّ اكتشافاته واقتحاماته، والمجالات الشعريّة التي خلق في فضائها عاطفيّا وإنسانيّا وكونيّا تفوق في أصالتها وجرأتها وتأثيرها، نظائرها عند رفيقيه وأنّ لغته الشعريّة بصفة خاصّة، ستبقى شاهدا ودليلا موحيا على عظمة التفرّد والسطوع والتميّز وتحقيق الهويّة الشعريّة، وأنّه شاعر كونيّ بقدر ما هو شاعر إنسانيّ النزعة لم تشغله ذات نرجسيّة أو اهتمامات صالونيّة عابرة، أو وقوع على فتات ما يملع به الجميع من إغراءات ومباذل، فكانت عصمته لشعره من وهم التجارب والمواقف الصغرى صدى لعصمته لنفسه ووجدانه وحياته من التدنّي" . ويرى عبد العزيز الدسوقي أنّه أبرز الشعراء بعد شوقي إخلاصا للتجربة الشعريّة :"لا أعرف شاعرا - بعد شوقي - استأثرت التجربة الشعريّة بحياته وحوّلتها إلى وهج فنيّ حارّ، كما استأثرت


نازك الملائكة

بحياة محمود حسن إسماعيل : فلقد تحوّلت حياته إلى تجربة شعريّة كبيرة، قلّ أن تصل إليها تجربة فنيّة في العصر الحديث" .

هل من تفسير إذن لما أكدّناه في مفتتح هذا التمهيد من تناقض بين فرادة تجربة الشاعر وإغفال النقد العربيّ له؟

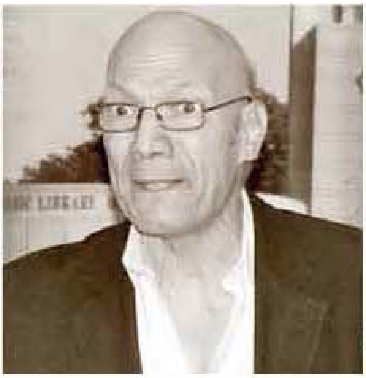
يبدو لنا أنّ جزءا من الإجابة عن هذا السؤال كامن في هذه الفرادة نفسها، وفي تجاوز شعر محمود حسن إسماعيل عصره وآليّات القراءة في وقته. أمّا الجزء الثاني من الإجابة وهو الأهمّ فيتّصل في رأينا بالسياق الأدبيّ التاريخيّ الذي ظهر فيه الشاعر وأبدع، والموقع الذي وجد فيه نفسه منذ أربعينيّات القرن العشرين.

شأنه شبيه بشأن بشّار بن برد الذي ظلّ ومازال يحيّر النقاد

لقد بدأ نجم إسماعيل في البروز بعيد وفاة شوقي وحافظ وكانت مرثيّته لشوقي المنشورة في مجلة أبولو، من أوائل النصوص التي عرف بها شاعرًا، وظلّ يكتب إلى منتصف السبعينيّات زمن وفاته وينشر دواوينه بل إنّ أحد آثاره وهو ديوان "رياح المغيب" قد صدر بعد وفاته بأكثر من عقد. هذه المسيرة الطويلة واكبت أزهى فترات الشعر العربيّ المعاصر وأكثرها قلقًا وارتجاجًا وتحوّلًا، وتقلّبًا من تصوّرات للأدب والشعر إلى تصوّرات أخرى. على أنّ محمود حسن إسماعيل لم يكن على هامش هذا الحراك الأدبيّ بل في قلبه وإن لم يحسب على جهة بعينها، وإن لم يستطع النقاد سجنه في خانة محدّدة. ففي شعره بعض أصداء من المدرسة الإحيائيّة، وفيه أنساب ووشائج تربطه بالمدرسة الرومنطيقيّة، ولكن فيه أيضا روابط لا لبس فيها تصله بالمدرسة الجديدة كان معها سبّاقًا إلى التجديد شكلًا ومضمونًا. وفي الصميم من هذه المؤثّرات جميعا وقبلها وبعدها، ثمّة في شعره ملامح ورواسم تؤكّد تفرّده وتمرّده على كلّ تصنيف. فشعره جمع ومفرد في الوقت ذاته، قديم وجديد، ائتلاف وافتراق. لقد كان محمود حسن إسماعيل جسرًا ربط بين شوقي وأبولو والشعر الحرّ، ملتقى طرق حطّت عنده كلّ الحساسيّات الشعريّة والاتّجاهات الأدبيّة التي نشطت في منتصف القرن العشرين وأخذت منه دون أن ينجح أيّ منها في تغييره واستيعابه. ولعلّ ذلك هو الذي أدّى إلى تناسيه حين نشط النقد العربيّ ابتداء من الستينيّات في تصنيف الشعراء مدارس وأحزابًا، فلم يستطع له تصنيفًا، فأبعده عن النظر وأقصاه عن التقويم. لقد كان نصّه ينشد نفسه وينحت ذاته مفردًا في كثرته، مؤتلفًا في اختلافه، واحدًا في تعدّده. إنّه نصّ يقلق النقد التصنيفيّ التنميطيّ ويتعبه ويعجزه. لذلك جوبه بالإهمال حتى أنّ ناقدًا مهمًّا مثل غالي شكري لم يذكره في كتابه "شعرنا الحديث إلى أين؟" إلا في مناسبتين بطريقة عرضية جدًا في سياق حديثه عن التيار القديم.



صلاح عبد الصبور



أحمد عبد المعطي حجازي



محمود درويش



وإنّ شأن محمود حسن إسماعيل لشبيه في هذا بشأن بشّار بن برد قديمًا، ذاك الذي ظلّ ومازال يحيّر النقاد ولا يدرون في أيّ فريق يودعونه مطمئنّين، وهو الذي أبدع في القصيدة القديمة كما لم يبدع القدماء، ودشّن القصيدة المحدثة وكان إماما للمحدثين من بعده: أبي نواس وأبي العتاهية وديك الجنّ.

إنّ الأوان قد حان فعلًا كما قال عبد القادر القط لتعاد قراءة شعر محمود حسن إسماعيل من الداخل قراءة جديدة تنصف الرجل وتتبيّن سرّ الإبداع عنده، وتسعى إلى أن تكشف عن العوامل الداخليّة البنائيّة التي جعلته يكون ذاته دون أن ينغلق في قالب مدرسيّ محدّد. ولعلّ أولى الخطوات نحو ذلك دراسة الطاقة "الاستباقيّة" "التبشيريّة" التي حمل بمقتضاها شعر إسماعيل كثيرًا من العناصر التجديديّة الحداثيّة تلك التي أضحت معالم الكتابة الشعريّة لدى روّاد مدرسة الشعر الحرّ، فكان جسرًا حقيقيًّا بين اتّجاهات الشعر العربيّ في الثلاثينيّات والاتجاه الرومنطيقيي تحديدًا، ومدرسة الشعر الحرّ في الخمسينيّات. بيد أنّ الأمر يحتاج إلى كثير من التأنّي وحسن الإصغاء إلى النصوص، والحذر من الأحكام النقديّة الانطباعيّة المسقطة على قصائد الشاعر.

فلم يكن محمود حسن إسماعيل شاعرًا رومنطيقيًّا منغلقًا داخل هذا الاتّجاه الشعريّ لا يغادره، بل تكشف قصائده عن اتّجاهات أخرى تأثّر بها ونزع إليها وبعضها يقع في الطرف النقيض للاتّجاه الرومنطيقيّ. واللافت للانتباه أنّ حضور هذه الاتّجاهات في شعره لم يكن ثمرة مسار تطوّريّ مّا مرّ فيه الشاعر من مرحلة إلى أخرى يمكن على أساسه أن نرسم حدودًا فاصلة لدى إسماعيل بين هذه النزعة وتلك. ذلك أنّه منذ بداياته كان متعدّد النزعات، تعبّر قصائده عن أكثر من اتّجاه في الوقت نفسه.

فلا يمكن للمرء أن يخطئ في ديوانيه الأوّلين على سبيل المثال تبيّن معالم الاتّجاه الواقعي في قصائد كثيرة وهو يجاور الاتّجاه الرومنطيقيّ ويزاحمه ويظهر عليه. إنّ قصيدته الشهيرة "أغاني الكوخ" التي قرأها بعض النقاد على أنّها تجسيد لأهواء الشاعر الرومنطيقيّة لا يمكن أن تفهم أحسن الفهم وتقدّر قيمتها في الشعر العربيّ قاطبة إن لم تتبيّن ريادتها في تحويل القصيدة، وربّما لأوّل مرّة على حدّ رأي فاروق شوشة، من التغنّي بالقصر إلى فضح الواقع الريفيّ البائس، وكشف ما يختفي خلف حقارة كوخ الفلاّح من ظلم وقهر.

> ملتقى طرق دطّت عنده جميع الاتّجاهات الأدبيّة منتصف القرن العشرين

وفي رصيد محمود حسن إسماعيل قصائد كثيرة جدًا احتلت فيها القضايا السياسية العربية المقام الأول في النص وبدا فيها الشاعر مسكونًا بشواغل أمته القومية وعلى رأسها المأساة الفلسطينية. نذكر من هذه النصوص: "تكبيرة الزيف"، و"من خطايا التائهين"، و"هذي فلسطين"، و"زفرة على فلسطين الدامية"، و"على مذبح الحرية"، و"على نار الشرق"، و"الجلاد الكاذب"، و"خيمة البهتان". وفي قصيدة "اللاّجئون" يكتسي هذا المنزع بعدا نضاليًّا احتجاجيًّا يقرّب شعر محمود حسن إسماعيل من مدرسة الأدب الملتزم التي لقيت رواجًا في الأدب العربيّ في خمسينيّات القرن العشرين وستينيّاته.

ومثلما كان التعالق والتداخل والتنافذ سمة العلاقة بين المنزع الرومنطيقيّ والمنزع الواقعيّ في شعر محمود حسن إسماعيل، كان الأمر بين الرومنطيقيّة والصوفيّة. ذلك أنّه يصعب في كثير من القصائد التي كان مدارها على الطبيعة والمرأة والعاطفة أن لا نجد حضورًا في الوقت نفسه لعناصر تؤصّل النصّ في المدار الصوفيّ. ولنا أن نعود إلى قصيدة "أنت دير الهوى.. وشعري صلاة" لنتبيّن عمق التداخل بين السجلّين العاطفيّ والطبيعيّ، والسجلّين الروحاني والنوراني.

والأمر نفسه يقال في القصائد التي تعدّ من القصائد الصوفيّة، فهي لا تخلو البتّة من استدعاء للطبيعة والعاطفة والمرأة.

هذا التعالق نفسه نجده كذلك بين المنزعين الواقعي والصوفيّ. فرغم أنّ التجربة الصوفيّة تستند إلى خلفيّات فكريّة ورؤى للعالم والله تجعلها تختلف أشدّ الاختلاف عن خصائص المنزع الواقعيّ، فقد استطاع الشاعر في القصيدة الواحدة أن يماهي بين التعامل الواقعي الحسيّ مع الكون والتعامل الروحاني الحدسيّ في ضرب من التناغم قلّ نظيره لدى الشعراء المحسوبين على التيار الصوفيّ. إنّ الفيزيقيّ والميتافيزيقيّ، والعقل والقلب، والرؤية والرؤيا ثنائيّات منطقها التجانس والانصهار والتمازج عند محمود حسن إسماعيل تعبيرًا فنيًّا أصيلًا عن مبدأ وحدة الوجود من جهة، وتأكيدًا من جهة أخرى لكون هذه الاتّجاهات الثلاثة في شعر محمود إسماعيل، الرومنطيقيّ والصوفيّ والواقعيّ، لا تتعايش في شعره على سبيل التجاور المكاني الأفقيّ فيمكن أن ننتقل من أحدها إلى الآخر، بل هي متداخلة بعضها في بعض، متعالقة تعالقًا تزامنيًّا عموديًّا ينفذ كلّ منها إلى الآخر ويأخذ منه ويعطيه. وبذلك فإنّ حضور هذه الاتجاهات في شعره لا يعبّر عن مسار تطوّري مّا في تجربة الرجل، بل يكشف عن وحدة فنيّة وفكريّة وجماليّة. فهي كلّها نابعة من تجربة واحدة، و شخصيّة الشاعر ورؤيته للفنّ والعالم والشعر هما اللتان استدعتا في وقت واحد هذه النزعات الثلاث. فلم يكن ذهابه إليها ذهاب المتأثّر بتيّار مّا، جلبه إليه حضوره القويّ في فترة مّا في السّاحة الأدبيّة العربيّة وما غدا له من بريق وما أحدث من صخب.

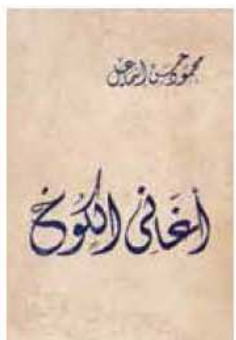


عبد القادر القط

على هذا النحو نجدنا نقرّ جهاد فاضل وندعمه في إلحاحه على استحالة تصنيف محمود حسن إسماعيل وتنميطه في اتّجاه أدبيّ بعينه:"لقد حلّ الشاعر في منطقة افتراق بين نزعات شعريّة تتجاذب وتتصارع في تاريخ الشعر العربيّ الحديث بين النزعة الكلاسيكيّة التي تمّت على يد شوقي وكان يرأسها البارودي ونزعة التجديد التي دخلت في معارك ساخنة بين "الديوانيّين" وأصحاب النزعة العاطفيّة التي استقرّت باسم أبوللو وكانت في موازاتهم مدرسة شعراء المهجر. ويقع محمود حسن إسماعيل موقعًا وسطًا بين القديم والحديث. ويصعب على قارئ شعره أن يسلكه في مذهب معيّن كالرومانسيّ والواقعيّ والرمزيّ لأنّه يجمع عناصر شتّى من هذه المدارس الفنية، لكنّه في النهاية يمثّل صوتًا فنيًّا عميق التميّز والتفرّد في شعرنا العربيّ" .

أمر يدعو لأشد العجب تجاهل النقد العربي، حتى اليوم، لتجربته الرائدة

ولعلّ الشاعر ذاته هو أحسن من عبّر عن هذه الفكرة نفسها حين سوّى بين كلّ دواوينه أوّلها وآخرها، مشبّها حركة الشعر بتيار النهر تتدفّق منه المياه في حركة مستمرّة متعاقبة كأن لا أوّل لها ولا آخر وإن كانت متجدّدة دوما في الأعماق لا في السطح :"لا فرق بين ديواني الأوّل وديواني الأخير في الجوهر: الشاعر في أغاني الكوخ هو الشاعر في نهر الحقيقة. قد تتجدّد الرؤيا في الأعماق بين كلّ ديوان وما بعده بل بعد كلّ قصيدة وما بعدها. فالحركة الشعريّة سبح هائل في بحار مجهولة الآماد والأبعاد. وما لم تتجدّد رؤى الشاعر وانطباعاته مع كلّ دقيقة من حركة الوجود فهو عازف جمود وموت وانتهاء. وما خلق الله الشعراء ليجترّوا ما يعرفونه للحياة فيحوّلوها إلى معازف سمر ولغو وتكرار وتسلية ممجوجة لأسماع الناس".



إنّ هذا التمرّد على كلّ محاولة تصنيفيّة تنميطيّة وإنّ هذا الفهم للتجديد الشعريّ على أنّه ممارسة أدبيّة متأصّلة في الفعل الإبداعيّ الشعريّ وتجربة أنطولوجيّة ماثلة في كينونة الشاعر ذاتها، هما في رأينا المعياران اللذان ينبغي استحضارهما لقراءة علاقة محمود حسن إسماعيل بالجديد في الشعر العربيّ ومدرسة الشعر الحرّ تحديدًا. فهو لا يصنّف رسميًّا ضمن روّاد الشعر الحرّ ولعلّ كبار النقاد الذين اعتنوا بالشعر الحرّ ورأينا مثلا لهم غالي شكري، يميلون إلى أن يجعلوه في صفّ المدرسة القديمة. لكنّ روّاد الشعر الحرّ وفق ما رأينا من شهاداتهم، يجعلونه معلّمًا لهم وأبًا وإمامًا. وبذلك فقد حكمت علاقة إسماعيل بتيّار الحداثة الشعريّة



الثنائيّات نفسها التي حكمت علاقاته مع سائر النزعات الأدبيّة التي ظهرت في القرن العشرين، ثنائيّات الداخل والخارج، الانتماء واللاانتماء، الاقتراب والابتعاد، الاستدعاء والانزواء.

بيد أنّ النتيجة الأبرز التي نصل إليها هي أنّ سبب اتخاذ الشاعر هذا الموقع في تاريخ الشعر العربي المعاصر إنما يعود في المقام الأول إلى فرادة نصوصه، وتميّز طريقته الفريدة في كتابة الشعر، ورؤيته للعلاقة بين القديم والجديد، واعتباره القصيدة فوق التصنيف والتنميط. لذلك كان جسرًا حقًّا بين مدرسة أبولو ومدرسة الشعر الحر، ومثّل بذلك حلقة أساسية كان لا بدّ أن توجد حتى تقع النقلة من القديم إلى الجديد. هل غنم الشاعر من ذلك أم غبن؟ ذلك سؤال لا بدّ أن يخطر ببال الناقد كلما تصدى لدراسة الشعراء الكبار الذين أخذوا الموقع نفسه الذي أخذه محمود حسن إسماعيل، ولم يرضوا لأنفسهم أن يوضعوا في خانة اتجاه واحد ينتصرون له وعنه يذودون، فما كان من النقد التصنيفي التنميطي إلا أن أهملهم وجافاهم. ولكنّ هذا السؤال لا يطرحه المبدع على نفسه، المبدع المنذور للخلق الفني وريادة الأصقاع والمجاهل البعيدة في الذات والعالم. وحسبه أنه وإن رحل عن عالم الشهود، فإنّ نصوصه لا تموت، وإنّ للنص حيوات كثرًا، وانبعاثات تترى على مرّ الزمن، فتتجلّى القصائد بكرًا دائمًا وبحارًا لم يرها الملاحون، تنتظر من يكتشفها ويقرأ دلالاتها من جديد، ويغرف من ياقوتها ولآلئها.

أبدع في القصيدة القديمة كما لم يبدع القدماء، ودشّن القصيدة المحدثة وكان إمامًا للمحدثين



كذا يخفق نايي بين إلهامي وبيني
يلهم الله .. فيمضي وتر الروح يغني
فسواء رحت تغضي لائمًا.. أو رحت تثني
مزهري نشوان لا توقظه ضجة كوني
مذهبي؟ لا مذهب اليوم سوى أصداء لحني
ولها الخلد ولي في ظلها سحر التغني
هي خمري! وهي حاني! وهي أعنابي ودنّي
قد وهبت الفن عمري ووهبت الشرق فنّي
فليلم من شاء.. إني راسخ كالطود جني

محمود حسن إسماعيل
(هكذا أغني)

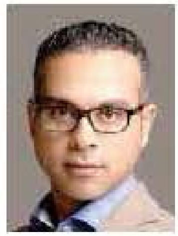


على شرَف بُوب دِيلان

حفل الوداع الأخير لزمَن مَا بَعد الحَدَاثة

رامي عبود
دبي

حينما أعلنت الأكاديمية السويدية نبأ فوز مؤلف الاغاني الامريكي بوب دِيلان بجائزة نوبل للآداب، علا التصفيق في قاعة البورصة العريقة في ستوكهولم. وعلا صخب المثقفين عبر العالم، تعاملوا مع صدمة الإعلان باستنكار فوز كاتب أغانٍ بالجائزة، بعضهم اعتبر أن ثمة مزحة في الأمر، واتهموا الأكاديمية باعلان موت الأدب، ثم رضخ الجميع للواقع. نحاول في هذه المقالة تفكِّيك الإعلان/ الصدمة، وتفسيره في ضوء مستجدات العملية الإبداعية في عصر الثورة الديجيتالية، معتبرينً أنه تكريساً لموت ما بعد الحداثة وميلاد الحداثة الديجيتالية، عاقدين مماثلة بين منح مؤسسة نوبل جائزتها لديلان واعتذار الكنيسة الغربية لغاليليو، وليس مستبعداً في المستقبل أن تخصِّص الجائزة ذاتها لنجم "سوشيال ميديا" أو "مغرِّد" أو "مدوِّن".



بوب دِيلان هو مجرد قطرة في أوقيانوس موسيقى ما بعد الحداثة، لاسيما بالنظر إلى ظواهر موسيقية أكثر بروزاً، مثل مايكل جاكسون وبوب مارلي وإلفيس بريسلي وبيتلز وغيرهم. والحاصل، أن نسق الثقافة في حقبة ما بعد الحداثة، والتي ينتمي إليها دِيلان، كان قد تعرض طويلاً لنقد جذري، بوصفه عدميّ، شكوكيّ، يزدري المثاليّة، لا يرضخ لخطاب المركز، لا يبحث عن الأصالة، ولا ينحو نحو الكمال، و يتماهى مع نزعة التسليع التي امتدت إلى الفن والأدب والسينما والموسيقي، بل إلى الإنسان ذاته. إذ شهدت ثقافة ما بعد الحداثة مقاومة شديدة في لحظتي التكوين والتطوُّر من جانب بعض فلاسفة القرن الماضي ومنظِّريه، ومتذوِّقي الفن والأدب أنفسهم، وضمن النظام الدولي عموماً. بيد أن زوال حالة الرفض أو المقاومة في اللحظة الراهنة، كان إيذاناً بتكريسها، أي ضمن ظاهرة نوبل دِيلان، ومن ثم تجاوزها مرّة واحدة وإلى الأبد. هنا، يتجلى تخريج آخر لفوز دِيلان بجائزة نوبل.

ففي السعي نحو فهم الظاهرة التي فاجأت الأوساط الثقافية في العالم، لا أنتوي تفسير مسألة حصول دِيلان على نوبل من خلال العروج على حالة ما بعد الحداثة فحسب. وإنما، سأتكئ على فكرة انقطاع تلك الحالة، أو موتها تكتيكيًا، بفرض أنها كانت قد ماتت إكلينيكيًا لدى لحظة ظهور الوب في تسعينيات القرن العشرين. بيد أن فكرة الانقطاع، هذه، محمّلة ضمنيًا بمعنى الاتصال بحالة "بعد ما بعد الحداثة"، أو "الحداثة الديجيتالية Digimodernism" (بحسب تسمية آلان كيربي). بعبارة وجيزة، سيجري تالياً فحص نوبل دِيلان عبر فرضية إشكالية مؤداها، أن حصوله على الجائزة هو انعكاس أخير لموت ما بعد الحداثة، وكذلك هو بشارة مستترة بميلاد الحداثة الديجيتالية.

> القصة ما بعد الحداثة ماتت إكلينيكيًّا لدى لحظة ظهور الوب

هذا، وإن كنت أميل إلى ترجيح التحليل الذي تناول ظاهرة نوبل دِيلان ضمن مفهوم زوال النوع الثقافي النخبوي، والذي قاومه دِيلان وجيله، وانتهت المقاومة بانتصار ثقافة الجماهير في عصر ما بعد الحداثة. بيد أنني سأستعين بهذا التحليل كعتبة أولى لبلوغ تحليل لاحق ضمن تحولات الحداثة الديجيتالية. من ثم، انتهت سرديّة الصناعات الثقافية الممهورة بتوقيع جيل الستينيات ما بعد الحداثي، أي جيل دِيلان. وبتنا في طليعة سرديّة إبداع من نوع جديد، بتوقيع جيل مغاير ولا نخبوي، من حيث انتمائه حكماً إلى مطلع الألفية الثالثة. هكذا، تجاوزنا "مطلقاً" ظاهرة المبدع الرسولي أو الوصيّ أو المتعاليّ. وبات المتلقي التفاعليّ أو الشبكي أو الكوزموبوليتيّ، أكثر قدرة من أي وقت سابق على تشكيل نظام الإبداع ومُتابَلة النوع الثقافي. وجوهر الاختلاف يتمثل في تحوّل الإبداع من فعل تكميلي إلى سرديّة كبرى قائمة بذاتها، أو نسق كليّ ملازم لحالة الاجتماع في القرن الجديد. إذ، إن الإبداع بحسب جون هارتلي، هو الذي "سيقود التغير الاجتماعي والاقتصادي خلال القرن المقبل"[4]. وهنا، لم يعد الإبداع، مجرد شيء هامشي ورديف. إذ، نحن بصدد موقف إبداعي يتجاوز شرط الإبداع الذي كان قد أطّر عمل دِيلان، خصوصاً، وساد في زمن ما بعد الحداثة، عموماً.

ففي زمن الحداثة الديجيتالية، أصبح الإبداع أكثر دمقرطةً من أي وقت مضى؛ وفي خلفيتي الذهنية "عامل التراحيل" الشاعر، و"سائق التاكسي" القاصّ، والكاتب المعزول بحكم الجغرافيا في منطقة نائية عن مراكز صناعة الثقافة المدينية. إذ، بات بمقدور كل هؤلاء المشاركة في النظام الثقافي الجديد من خلال بُوستاته في فيسبوك أو تغريداته في تويتر، وربما مقاطع فيديوية يبثها "لايف" عبر قناة يوتيوب خاصته؛ وفيما يمكن تسميته مجازاً بـما بعد الثقافة الجماهيرية. وبغض النظر عن طبيعة النوع الإبداعي ومستوى جودته، يصبح الإبداع ظاهرة كليّة الوجود في اللحظة الإنترنتيّة الراهنة، ويصبح مجاله غير إقصائي ومفتوحاً بلا انتقائية أو توجيه فوقيّ. بات بمقدور ما يقل قليلاً عن نصف سكان العالم (أي نسبة المتصلين بالإنترنت من بين إجمالي سكان العالم)، المكوث داخل دوائر الاستقبال والإرسال في آن، حيث ذابت الفروقات



> انتهت سرديّة الصناعات الثقافية الممهورة بتوقيع جيل الستينيات ما بعد الحداثي، أي جيل دِيلان

الحاسمة التي طالما كانت تفصل بين المبدع ومتلقي الرسالة الإبداعية. هكذا، تجاوزنا عصر ما بعد الحداثة، والذي امتد منذ خمسينيات القرن العشرين، ومن ثم بلغنا مطلع فجر الحداثة الديجيتالية.
الآن، إذا كان جيل الستينيات الذي ينتمي إليه بوب ديلان، قد انتهت صلاحيته الثقافية وتحوّل منتجه الثقافي إلى نوع عتيق الطراز؛ يصبح السؤال الإشكالي هنا، لماذا يُمنح بوب ديلان جائزة نوبل في زمن ليس زمنه الثقافي أصلاً؟ وذلك على نحو ارتجاعي وعارض، يحاكي الاستحضار المفاجئ للحوادث المتروكة في هامش الذاكرة. أو، لماذا يجرى استدعاء ما بعد الحداثة على هذا النحو الصادم في لحظة انعتاق الثقافة باتجاه الحداثة الديجيتالية؟ ألا يبدو الأمر عبثياً؟
الحق، الأمر ليس عبثياً في حال النظر إلى عالم الجوائز باعتباره عالماً تَبَعِياً، لا يتمتع بالاستقلالية المطلقة عن التحولات الاجتماعية والاقتصادية، بل وتحولات السياسة العالمية. فإن حيثيات منح غالبية الجوائز الثقافية، عادة ما تشكّل غطاءً ناعماً لأجندة ما؛ وإن كانت لا تحمل الشر بالضرورة. هنا، يمكن القول بأن نوبل ديلان تجسّد تتويجاً رسمياً لمسيرة الإبداع ما بعد الحداثي، أو فيما يحاكي مهرجان جماعي كبير احتفالاً بنهاية موسم الحصاد. بعبارة ثالثة، إن المنح بمثابة حفلة صاخبة عقدتها مؤسسة نوبل على شرف ديلان، من أجل الوداع الأخير لعصر ما بعد الحداثة، بكل تعقيداته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. فإذا تجاوزنا فكرة التمثيل الفردي للجائزة إلى التمثيل الجماعي، تصبح الجائزة من نصيب ذلك الجيل الستيني الذي ناضل على مدى خمسة عقود أو يزيد، من أجل تحرير الثقافة من نزوعها النخبوي وارتداداتها الكلاسيكية، بل ومن أجل تحرير "الإنسان" ذاته. يصبح السؤال التكميلي، هل ثمة اتصال حقيقي بين جيل الألفية الثالثة المعاصر لنوبل ديلان، من ناحية، وبين النوع الثقافي لديلان وجيله، من ناحية ثانية؟

> الإبداع البشري في مواجهة حاميّة مع الذكاء الاصطناعي في المستقبل.

إن علاقة هذا الجيل الطليعي بتلك الحالة الثقافية اللاّطليعية، تكاد تكون غيمية، بل هي متلاشية. فأبناء هذا الجيل، بالكاد يعرفون بطريق الصدفة العارضة، لا المعايشة الشعورية العميقة عن زوال الفوردية، واندلاع حرب فيتنام، وأزمات الحركة اليسارية، والهبوط الأول على سطح القمر، وانتفاض الطلبة في باريس، وظهور الحركة الهيبية، وصعود تيار اليسار الجديد، وأزمة خليج الخنازير، واغتيال مارتن لوثر كينج، وسقوط جدار برلين؛ وغير ذلك من الأحداث التاريخية التي شكّلت وجدان جيل ديلان وذائقته الأدبية والفنية، ورَسَمَت محدّدات موسيقاه وأشعاره. أمّا وإننا بتنا في زمن الحداثة الديجيتالية، فنحن (ولحسن الطالع!) بصدد تغيير جوهري في ذائقة التناول الثقافي، بالتماهي مع تغيُّر نوع الجمهور ذاته وطبيعة تطلعاته وخصوصية التحديات التي تواجهه ويواجهها، بما لها من انعكاسات أساسية على تشكيل نظام الثقافة. أصبحنا أمام جمهور حيويّ، متحرّر من الداخل بشدّة ومنفتح خارجياً على الجماعة العالمية. جمهورٌ قادرٌ على الانفلات من سلطتي الزمان والمكان، عبر إعادة تشكيل وجوده في كوكب الإنترنت ("الشقيق" بالمناسبة!). في الجهة المقابلة، توارى بعيداً ذلك الجمهور الكائن خلف ترددات الراديو وتحت خشبة المسرح وأمام شاشة السينما، بل وحتى أمام صندوق التليفزيون (والذي تحوّل أخيراً إلى شاشة مسطّحة مثل أغلب الأشياء في زمن التكنومعلوماتية).

> الجائزة تمنح الشرعيّة الدولية لنوع ثقافي جديد وتجسّد رمزية انتصار ما بعد الحداثة.



هنا، يظهر مجدداً التساؤل الافتتاحي بشأن دقة أو تدقيق اللحظة التاريخية التي وافقت منح ديلان جائزة نوبل، والتي لم تكن لحظة عفوية على الإطلاق! ومن ثم، يتجلى التأثير "العكسي" للمتغيرات الكامنة في هذه اللحظة "اللاعفوية" في الدفع بديلان إلى مرتبة أدباء نوبل. فإن المغزى الحقيقي للمؤسسة المانحة هو الانتصار لزمن ما بعد الحداثة من عوارض النقد والمقاومة، والتي لم تنشأ فقط ضمن السياق الثقافي، وإنما كذلك ضمن النظام السياسي العالمي. وفي الوقت ذاته، تثبيت فكرة زوال هذه العوارض، وتسليط الضوء، للمرة الأخيرة، على أفق الفعل الثقافي الذي انطلق منه ديلان (ورفقاء جيله).

بعبارة أخرى، ليس الغرض هو الترويج لموسيقى ديلان أو ثقافة ما بعد الحداثة، وإنما إحياء خصائص تلك الثقافة البائدة ومنطلقاتها الأساسية، حيث الإبداع المنفلت من قيود الماضي، وروح المبادرة الجريئة، وحسّ المعارضة الصاخب، وقيمة التغيير الراديكالي، ورغبة تأسيس الفعل الثقافي ضمن موقف تحرّري. والأهم من ذلك كله، تغذية الشعور بنهاية حقبة ما بعد الحداثة، بكل ما جلبته من صراعات سياسية وعسكرية واقتصادية واجتماعية وثقافية. وهكذا، يتسنى للجماعة العالمية الشروع في اختبار شعور مغاير إزاء زمنية ثقافية تالية في عصر الحداثة الديجيتالية.

نوبل ديلان انعكاس أخير لموت ما بعد الحداثة.

إن أهمية نوبل ديلان تتمثّل في الانتصار الرمزي لحالة ما بعد الحداثة، أي عبر اعتراف المجتمع الدولي ممثلاً في مؤسسة نوبل "الغربية". هذا، وإن كان انتصاراً تكتيكياً، أو هو انتصار مؤقت ينطوي على دوافع دائمة ذات صلة وثيقة بتحولات القرن الجديد. وقد لا أذهب بعيداً بعقد مُماثلة بين هذا الاعتراف الرسمي لحالة ما بعد الحداثة، من ناحية، والاعتذار الرسمي لغاليلو غاليلي من قِبل الكنيسة "الغربية" المعاصرة، جرّاء اضطهادها له في القرون الوسطى، على خلفية تعارُض طرحه العلمي التنويري مع الطرح اللاهوتي المتأسّس ضمن الفلسفة الإغريقية، هذا من ناحية ثانية.

أمّا العناصر المشتركة ضمناً في هذه المُماثلة العابرة للتاريخ، فتتجلّى، أولاً، في الرغبة الملحّة في طيّ صفحة مأزومة تاريخياً، أعني تجاوز الصدام مع العلم في حالة غاليليو، وتجاوز العلاقة المضطربة بين كل من الديمقراطية الغربية وحالة ما بعد الحداثة في حالة ديلان. وثانياً، إن الاعتراف / الاعتذار تأخّر إلى حين مصادفة لحظة تغيير معينة يصبح معها أمراً لا مفر منه، أو أنه حدث تحت ضغط احتقان ناتج عن تغيرات كبرى في نظام العالم السائد، أعني صعود مجتمع العلم والتقنية في حالة غاليليو، والمجتمع الشبكي في حالة ديلان. ثالثاً، إن الاعتراف / الاعتذار لم يجيء محمّلاً بالمعنى الفردي، حيث المعترف له أو المعتذَر منه، بقدر **ما هو مراجعة لموقف مؤسّسي وتأسيسي كلّي في آن، أي الموقف من العلم في حالة جاليلو، ومن ما بعد**



الحداثة في حالة دِيلان. لاسيما وأن جاليلو ليس أول من اكتشف كروية الأرض ولا أول من واجه الاتهام بالتجديف، وأن دِيلان ليس أول من اخترع موسيقى البوب ولا أبرز مبدعي جيله!

في ضوء الطرح الأخير، إن منح الجائزة يعتبر تثبيتًا رمزيًا لموقف الديمقراطية الليبرالية المنتصرة، والتي أزاحت الحواجز الثقافية القائمة بين الخاص والعام، النخبوي والجماهيري. وبالأحرى، إن الجائزة بمثابة التفاف على ما بعد الحداثة، من أجل انتزاع نوع من التوافق القَسْري بينها وبين الديمقراطية الغربية، لاسيما في ضوء مناخ الماضي المشحون بالاضطراب فيما بينهما. ومن ثم، يتجلّى سعي الجائزة نحو تكريس فكرة اللاْجدوى من معاداة الديمقراطية الليبرالية. وهنا، يقول بول مايسون "على مدى العقدين السابقين، تجلّت مقاومة الملايين حول العالم للنيوليبرالية، ولكن عموماً تبين فشل المقاومة. وبغض النظر عن الأخطاء التكتيكية، فإن سبب الفشل بسيط، وهو أن رأسمالية السوق الحرّ عبارة عن فكرة ناصعة وعملاقة، بينما بدت القوى المناوئة في المقابل وكأنها تدافع عن شيء عتيق، رديء، وغير مترابط"( ). هكذا أيضاً، تسعى الجائزة إلى تكريس فكرة جدوى النضال ضد الجمود والرتابة والوصاية والقمع واللاْحرية.

حيثيات منح غالبية الجوائز الثقافية، عادة ما تشكّل غطاءً ناعماً لأجندة ما

في أفق هذه المحاولة التكريسيّة المزدوجة، تشتعل حرب باردة من نوع جديد متشعِّب ومعقَّد، من أجل فرض الهيمنة على الإنترنت ومسارات الحداثة الديجيتالية، وأبرز أطرافها الولايات المتحدة وروسيا والصين. هنا، يرتدي الصراع الدولي ثوباً جديداً. ومن أجل إدراك أبعاد هذا الصراع، كان لابد من طيّ صفحة ما بعد الحداثة وفتح صفحة الحداثة الديجيتالية.

عودٌ على بدء، في نوبل دِيلان، إعلان مزدوج بزوال ثقافة ما بعد الحداثة، وتدشين نظام ثقافي مكمّل. والمعنى، إن مؤسسة نوبل، في ظل هذا التبشير المستتر بحلول عصر الحداثة الديجيتالية، تكون قد منحت الشرعيّة الدولية لنوع ثقافي جديد، وإن لا يزال في طور النشوء. وكما كانت نوبل قد جعلت قَسْراً من دِيلان، أيقونة لزمن ما بعد الحداثة، فليس مستبعداً في المستقبل أن تخصِّص الجائزة ذاتها لنجم سوشيال ميديا أو مغرِّد أو مدوِّن أو يُوتيُوبَرِي (Youtuber) . ولمَ لا، بينما المنتظَر من رواد الحداثة الديجيتالية استكمال مسيرة جيل بوب دِيلان، عبر تثبيت أعمدة هذا النظام الثقافي اللاْمحليّ، اللاْنخبوي، اللاْنسقيّ، واللاْهرميّ.





وكذا، إجلاء المغزى التقدّمي من الألفية الجديدة، من حيث هو ملتزم وجوباً بالطابع الكوزموبوليتي، العابر للثقافات والقوميات والإثنيات واللغات والهويات والإيديولوجيات. ولا شك أن دفع العالم نحو إدراك هذا المغزى التقدّمي، له انعكاسات هامة على تعزيز موقف النظام الغربي المعاصر سياسياً وثقافياً، بل وتعزيز اقتصاد المعرفة الجديد، من حيث هو اقتصاد قائم أصلاً على الإبداع والابتكار في إطار أوسع من الحرية. وهنا، يمكن إعادة فهم أسباب الموقف الصيني الرافض لتحرير السوق المحلي أمام شركات التكنولوجيا الأمريكية، من حيث هو صراع ثلاثي سياسي - ثقافي - اقتصادي.

عطفاً على الواقع الثقافي العربي، فإن أزمته الحقيقية تتمثل في انقطاعه عن فهم تلك التحولات الآنية فهماً معمّقاً. وعموماً، ثمّة تناقض عميق بين طبيعة المبدع النخبوي، من حيث هو ارتجاعيّ النزوع، من ناحية، وجمهور الحداثة الديجيتالية، من حيث هو مستقبلي التطلع، من ناحية ثانية. نحن بصدد تجربتين مختلفتين أيما اختلاف. لم يعد بمقدور ذلك النخبوي الحفاظ على امتدادات نوعه الإبداعي في وجدان جمهور متطابق مع ملامح القرن الجديد، متحرّر من شرط الذات المنسحقة أمام الموروث، قادر على التأثير الآني في صناعة الحدث، بارع في تطوير آليات تفكيره النقدي، متمرد على القيم والتقاليد السائدة، جريء في التعبير عن نفسه، عازم على تحييد مفهوم الخصوصية التقليدي، مهموم بتأسيس نقد جريء لمركزيات الثقافة والهوية ضمن أفق كوزموبوليتي، مشغول باسترجاع النزعة الإنسانية المسلوبة، محبّ للاحتفال بمعجزة الحياة وتقديس الوجود، شغوف بتفكيك التاريخ، واثق في سعيه نحو استعادة التوازن إلى عمقه الثقافي. وهكذا، يمكن فهم خصائص النوع الثقافي في زمن الحداثة الديجيتالية. يتعيّن على المبدعين المستغرقين في تلك الحالة النخبوية، أو بالأحرى البقية الباقية بقاءً مؤقتاً، أن يتوقفوا عن التعامل مع متغيرات الواقع بوثوق متعالي، كمثل ربّان سفينة يصرّ على تجاهل أنظمة "الجي بي إس"، زعماً بإمكان الاسترشاد بنجمة الشمال. فـ"عندما تكون في روما تصرّف كما يتصرّف الرومان". والقصد، إن ترقيع الإبداع الثقافي، أو إعادة إنتاجه على طريقة الاجترار التكراري بالدوران في دوّامات الموروث الثقافي والاجتماعي والتاريخي والإيديولوجي، أو امتطاء عقل الماضي كسبيل أخير لإدراك المستقبل؛ هو أمر عدميّ وبلا فائدة تقدميّة ترجى منه. وهنا، مكمن الإجابة الضمنية على السؤال الاستنكاري لذلك "الآخر" بشأن انتفاء فرصته في الحصول على نوبل! كان ديلان متسقاً مع المتغيرات الثقافية التي سادت عصره، وتصرّف حسبما يمليه منطق "روما" ما بعد الحداثة. والآن، من يتصرّف بحسب ذلك المنطق الزائل، يصبح عابر سبيل منبوذ في "روما" الحداثة الديجيتالية. إننا بصدد قواعد جديدة للّعبة الثقافية في "روما" الإنترنت والهواتف الذكية وألعاب الفيديو والسوشيال ميديا والفضاء السّيبَري. بينما الأدهش من كل ذلك، عزيزي المبدع النخبوي، سوف ينمحي الإبداع البشري في "روما" الذكاء الاصطناعي، على نحو ما في المستقبل. وهنا، تهيمن الروبوتات الذكيّة على عملية الإنتاج الإبداعي والفني بجملتها. وحينها، لن تعود كل الطرق تؤدي إلى "روما"، إلا طريقاً واحداً، هو طريق الحداثة الديجيتالية. وكلّه على شرف بوب ديلان.

عالم الجوائز لا يتمتع بالاستقلالية المطلقة عن التحولات الاجتماعية والاقتصادية.



الرئيس الأميركي السابق باراك أوباما يقلّد ديلان وسام الشرف

(1) جون هارتلي، الصناعات الإبداعية: كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة؟، الجزء الأول، ترجمة بدر السيد سليمان الرفاعي (سلسلة عالم المعرفة؛ 338)، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2007)، ص 7.

.Paul Mason, PostCapitalism: A Guide to out Future, London, Penguin Random House, 2016, p. xxi



حيث تتعايش الأديان في فضاء مشترك

طليطلة

إطلالة الواقع على متاهة التاريخ

عبد السلام باشا
إسبانيا

إنها المدينة التي تعايشت فيها ثقافات وديانات مختلفة منذ دخول العرب إلى شبه الجزيرة الإيبيرية. وعلى عكس المدن الأندلسية الأخرى التي تسارعت فيها وتيرة عمليات التنصير أو الطرد، تمتعت "طليطلة" بدرجة من التسامح من جانب الملوك الإسبان بخاصة ألفونسو السادس الذى قام بتدشين "مدرسة المترجمين" فيها لنقل الأعمال اللاتينية والإغريقية القديمة إلى اللغات المحلية البازغة كالإسبانية، عبر لغات وسيطة كالعربية والعبرية. ربما لهذا لا تزال "طليطلة" تحتفظ ببهاءها القديم وروحها التاريخية. ورغم أنها مدينة صغيرة إلا أنها ثاني مدينة في العالم، بعد روما، تحتوي على مبان وآثار تُعتبر من تراث الإنسانية حسب تصنيف اليونسكو.

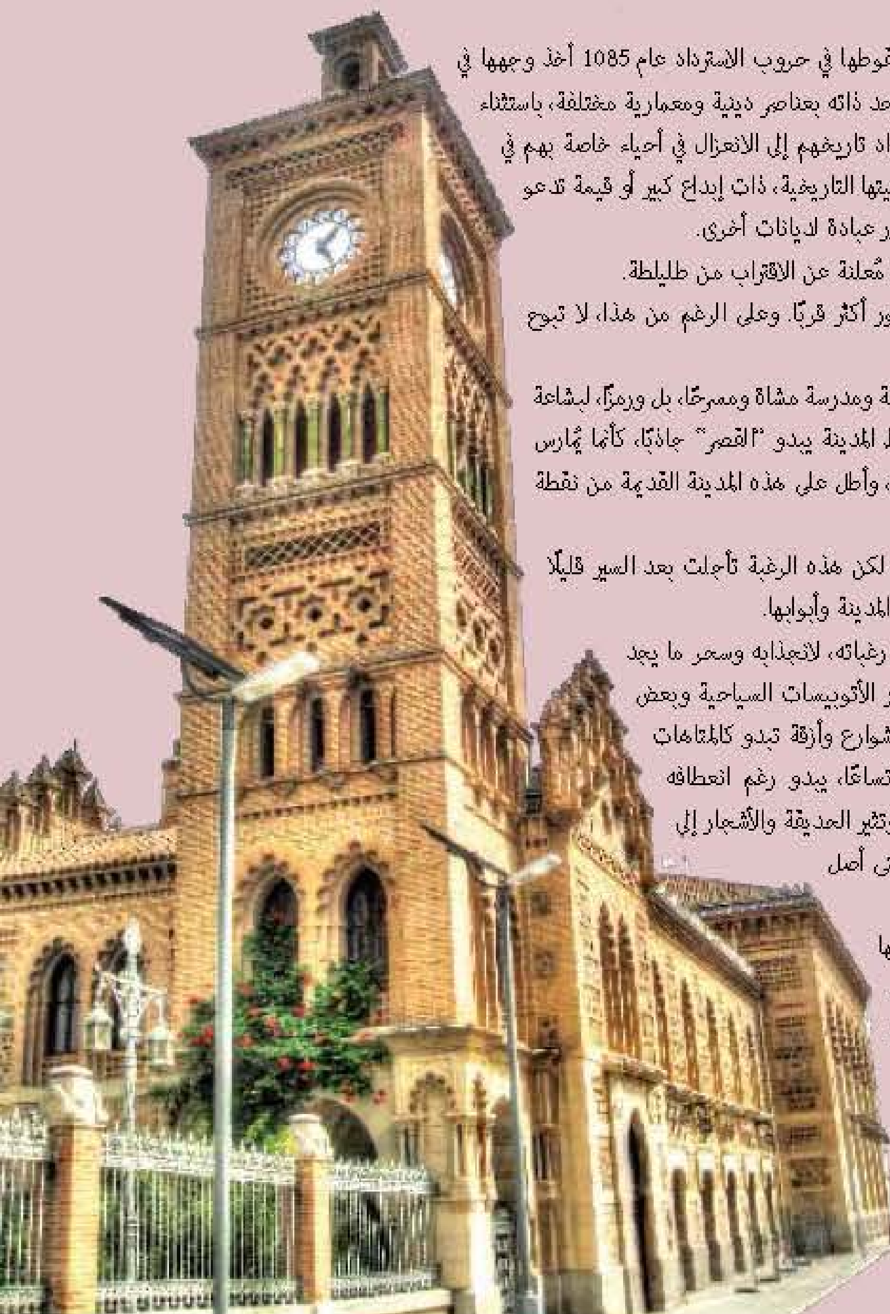


الذهاب إلى طليطلة يشبه الغوص بالكامل في عصور ماضية، حيث لاتزال المدينة القديمة تحتفظ بشوارعها وحدودها وأسوارها وبناياتها. ولولا السيارات واللافتات وأعمدة الإنارة لظن المرء أنه انتقل في الزمن أكثر من ألفي وخمسمائة عام، حيث لا زالت هناك بقايا وآثار قليلة من العصر الروماني؛ في المسرح المدرج وقنوات المياه المرفوعة. لكن أكثر ما يميز طليطلة الآن هو تعايش الأديان السماوية الثلاثة؛ الإسلام والمسيحية واليهودية داخل أسوار مدينة واحدة خلال قرون، رغم أنها شهدت الكثير من التغيرات والتقلبات.

لكن القفزة المعمارية والحضارية الكبرى، التي لا زالت آثارها الكبرى باقية وشاهدة حتى اليوم، بدأت في عام



بالإمكان الوصول إليها عبر طرق المواصلات الحديثة، بمجرد الخروج من مدريد بمبانيها العتيقة الزاهية وناطحات السحاب والحدائق والشوارع الفسيحة صوب مدينة تكاد تكون عتيقة بالكامل، لا تبعد عن العاصمة الإسبانية سوى خمسة وسبعين كيلو مترًا.



711 مع استسلامها لجيش طارق بن زياد. وبعد سقوطها في حروب الاسترداد عام 1085 أخذ وجهها في التغير شيئًا فشيئًا، لكنه لا يزال يحتفظ في المبنى الواحد ذاته بعناصر دينية ومعمارية مختلفة، باستثناء الحي اليهودي الذي كان سكانه يعمدون على امتداد تاريخهم إلى الانعزال في أحياء خاصة بهم في مختلف البلدان، ولم تكن آثارهم المعمارية، على أهميتها التاريخية، ذات إبداع كبير أو قيمة تدعو للاحتذاء بها أو حتى للاستيلاء عليها لتحويلها إلى دور عبادة لديانات أخرى.

على مبعدة كيلومترات، تلوح لك أسوار وأبراج عالية مُعلنة عن الاقتراب من طليطلة. قد تختفي مع منحنيات الطريق لكنها تعود للظهور أكثر قربًا. وعلى الرغم من هذا، لا تبوح بتفاصيلها، فقط توحي بالمنعة والعلو الشاهق.

إنه "القصر"، ذلك البناء القديم الذي كان قصرًا وقلعة ومدرسة مشاة ومسرحًا، بل ورمزًا، لبشاعة الحرب الأهلية في إسبانيا. من موقعه في أعلى نقاط المدينة يبدو "القصر" جاذبًا، كأنما يُمارس سحرًا خاصًا، فيدعوني للاقتراب منه لأكشف غموضه، وأطل على هذه المدينة القديمة من نقطة تسمح لي بالإلمام بها.

قررت الذهاب إليه مباشرة بعد النزول من العربة. لكن هذه الرغبة تأجلت بعد السير قليلًا على تل يأخذ في الارتفاع شيئًا فشيئًا في اتجاه أسوار المدينة وأبوابها.

دائمًا ما يتعثر المرء في طريقه بما يجبره على تأجيل رغباته، لانجذابه وسحر ما يجد في كل خطوة؛ فالطريق الصاعد مُخلفًا ساحة انتظار الأتوبيسات السياحية وبعض المباني القديمة الواطئة يتشعب مثيرًا الحيرة. هناك شوارع وأزقة تبدو كالمتاهات التي لم أجرؤ على اجتيازها، مُفضلًا طريقًا أكثر اتساعًا، يبدو رغم انعطافه واستحالة رؤية نهايته، أنه يقود إلى الأسوار مباشرة. وتثير الحديقة والأشجار إلى يساره شعورًا بالراحة والأمان مما يدفع للاستمرار حتى أصل إلى "باب بيساجرا الجديدة".

رأيتها من بعيد صغيرة، لكني وجدت نفسي أمامها ضئيلًا، ببرجيها الدائريين العاليين، والبوابة التي تتوسطهما. إنه أحد أبواب المدينة القديمة، وتحديدًا الحي العربي فيها. ورغم هذا لا يبدو فيه أي ملمح من ملامح العمارة العربية الأندلسية، وهذا يرجع إلى إعادة بناء البوابة وتغيير ملامحها أكثر من مرة.

بعد عبور البرجين يقابلك صحن مستطيل به

تمثال للإمبراطور الإسباني "كارلوس الأول". لكن ما أن تخرج من الجدار المواجه للبرجين حتى ترى تجسيدًا لتضافر واختلاط العمارة العربية التي تعود للمدجنين، بالعمارة القوطية؛ إنها كنيسة "سانتياجو أرابال" التي تحتفظ بالآجر العربي في أسوارها الخارجية، وتعود بك واجهتها مئات السنين إلى الماضي، حيث النوافذ والباب والأقواس تنضح بروح العمارة الأندلسية، إنها طبقات من التاريخ والعمارة والأديان، حيث كانت هذه الكنيسة في الأصل مسجدًا، لكنها تحولت، بعد الاسترداد المسيحي، إلى كنيسة. ورغم أن صحن الكنيسة قوطيٌ بامتياز إلا أن السقف الخشبي والجزء العلوي من الجدران لا يزال يحتفظ بالكتابة العربية التي تتجاور مع الرسوم المسيحية.

> ثاني مدن العالم، بعد روما، ثراءً بإرثها الحضاري.

الكاتدرائية والقصر والحي اليهودي، كلها في اتجاه الجنوب.. وأبدأ في صعود الطريق الضيق الحافل على ضفتيه بمتاجر الهدايا والسيوف والخناجر. كأنها تُذكر بالعنصر الأهم في تاريخ طليطلة ألا وهو صناعة الأسلحة.

عن بعد تقبع ساحات انتظار العربات، وخلفها أحياء طليطلة الجديدة بمدنها وقراها المجاورة. كنت أسير في الطريق القديم للدخول إلى المدينة، عبورًا بـ "باب الشمس" حيث انجذبت أكثر فأكثر لتلك البنايات الآخذة في الصعود في مواجهة الهوة المقابلة والفراغ.

انتهى بي الحال إلى سوق الدواب القديمة التي أضحت ساحة أنيقة تحفل بالمقاهي والمتاجر، وهنا يكمن لمن صعد على قدميه مثلي أن يرتاح قليلًا.

لكن تنتابني الحيرة مجددًا. فأمامي على بعد أمتار قليلة، أرى أسوار "القصر"، وعن يميني تتفرع من الساحة شوارع عدة. ألمح لافتات تشير إلى مواقع: الكاتدرائية والحي اليهودي ومسجد "مسيح النور" وغيرها.



> أكثر ما يميز طليطلة الآن هو تعايش الأديان السماوية الثلاثة؛ الإسلام والمسيحية واليهودية داخل أسوار مدينة واحدة خلال قرون



الضوء، رغم شحوبه في الكاتدرائية، يضفي الكثير من البهجة، ويُبرز التفاصيل القوطية، بل والأندلسية.

أقرر الانصياع لرغبتي الأولى في الاقتراب من "القصر" وأن أُطل منه على المدينة.

أول ما رأيت تصميمًا معماريًا حديثًا من الخرسانة، وخلفه، لصقًا به، يقبع "القصر" بأبراجه وجدرانه المنيعة. سرت محاذيًا للجدار حتى وصلت إلى الهوة التي يشرف عليها "القصر"، وفي أسفلها "نهر التاجة"، حيث لا يوجد أي طريق يمكن الوصول عبره إلى طليطلة من الضفة الأخرى، لاسيما مع المنحدر الصخري الخطر الذي يهبط إلى النهر والوادي.

أدركت لماذا كان هذا المكان قصرًا وحصنًا منذ عصر الرومان؛ نعم كان قلعة حصينة يستحيل الوصول إليها، ومكانًا استراتيجيًا للدفاع عن المدينة. فقد قام "ليجوفيلد" الملك القوطي الغربي باتخاذ هذا المكان مقرًا لحكمه في القرن السادس بعد الميلاد. وفي العصر العربي أصبح "قصبة" للدفاع عن طليطلة. وبعد حروب الاسترداد قام الملكان الكاثوليكيان بإعادة بناء واجهته وترميمه. وفي العصر الحديث أصبح مدرسة للمشاة وحصنًا للحامية الباقية فيه من قوات "فرانكو"، حيث تعرض للحصار خلال سبعين يومًا وقامت القوات الجمهورية بتدميره بالكامل أثناء الحصار. وبعد انتصار قوات "فرانكو" قام الأخير بزيارته، وأصبح رمزًا دعائيًا له، بل وقام النازي "هينريش هيملر" بزيارته في عام 1940. ولاتزال جدران "القصر" وأسواره مرصعة بالرصاصات التي اخترقتها خلال الحرب الأهلية الإسبانية، وربما لهذا تم منذ سنوات إنشاء متحف عسكري به.

وفي قسم آخر يحتوي على مكتبة إقليم "قشتالة لا مانشا" التي تنتمي إليها "طليطلة".

من نوافذ القصر وأبراجه العالية رأيت أسطح أبنية طليطلة التي يشقها برج الكاتدرائية، ومن بعيد توجد أديرة عديدة. أما على الجانب الآخر، فتتضح أكثر وأكثر منعة "القصر" وقوة المدينة التي يجري تحتها "نهر تاجة".

الوصول إلى الكاتدرائية يشبه السير في متاهة محيرة، حيث تنحدر الشوارع والأزقة، وتصبح أشد ضيقًا ثم تتسع، ويختفي منها ضوء الشمس، فتصبح أكثر عتمة ورطوبة، تتلوى قليلًا لتفضي إلى تشعبات أخرى، يقف أمامها المرء حائرًا.

أنظر للخلف ولا أعرف أي الطرق أسلك. أعاود النظر إلى الخريطة فيبدو الأمر أكثر صعوبة. وهنا أقرر أن اتبع حدسي وأسير في اتجاه الغرب، حيث يجب أن توجد الكاتدرائية.

لم تكن بعيدة، فالمدينة كلها صغيرة، لكنني استمتعت بشعور التيه مدركًا أنني في الحقيقة لست بتائه.

لم يكن اتباع اللوحات الإرشادية سهلًا، فقد رأيت الكثير من الإشارات في اتجاهات مختلفة تشير إلى هذه الكاتدرائية التي تُعتبر أهم منجزات العمارة القوطية في إسبانيا.

أصبح اللجوء للخريطة، رغم صعوبته، أمرًا لا مفر منه. وجدت أنني بالقرب منها، لا يفصلني عنها سوى بضعة أمتار عبر شارع ملتو. اتبعته ببطء حتى رأيت الجدار الحجري العالي في شارع ضيق، فسرت إلى جواره لأكتشف أن الكاتدرائية تطل على ثلاثة شوارع ضيقة. اثنان منها يحيطان بالمبنى، أما الثالث فينتهي أمام باب صغير، في نهاية الجدار، لصق مبنى آخر. أما واجهتها الرئيسة فتطل على ميدان مبنى البلدية الفسيح.

في داخلها كان الجو باردًا رطبًا، والأحجار التي تشكل الأعمدة والجدران باردة أيضًا. لكن الضوء، رغم شحوبه، يضفي الكثير من البهجة، ويُبرز التفاصيل القوطية، بل والأندلسية في الكاتدرائية.

هناك حكاية أشبه بالأسطورة تقول إن المكان الذي توجد فيه كاتدرائية طليطلة الحالية كان كنيسة في عصر القوط الغربيين. و كما حدث مع الكثير من الكنائس تم بناء مسجد مكانها. وحسب بعض المعماريين والمؤرخين، فإن أبهاء الكاتدرائية الحالية تتفق مع صحن مسجد، كما يوجد عمود لايزال يزدان بكتابة عربية في

مصلى "سانتا لوثيا"، وأن البرج يتفق في موضعه مع المئذنة. لكن المُحقق أن بناء الكاتدرائية بشكلها الحالي بدأ عام 1226 م، لكنها شهدت تعديلات وتغييرات حتى القرن السابع عشر. تثير التفاصيل المعمارية والزخرفية في الداخل الإبهار. فهناك المصلى الكبير الذي يحتوي جداره بالكامل على زخارف خشبية مذهبة، مرصعة بتماثيل ورموز مسيحية. وهناك الأعمدة القوطية التي تفصل أبهاء الكنيسة وتستند عليه أقواس السقف في تواليها وتكرارها كأنها ذات القوس منفرطًا في أقواس متطابقة.

وتحتوي الكاتدرائية على أكثر من عشرين مصلى، لكل منها تصميم خاص ومعزى ديني وروحي.

أما البرج، وهو أعلى بناء في طليطلة، فيصل طوله إلى 94 مترًا. وهو قوطيٌّ بامتياز.

دائمًا ما يُجبر المرء على تغيير وجهته، لانجذابه وسحر ما يجد في كل خطوة

شعرت أن الاستمتاع بالكاتدرائية وعمارتها يتطلب أكثر من زيارة، ووقت ممتد للتأمل والراحة والعودة للنظر، لأنها ثرية بالتفاصيل الفنية التي تثير الإعجاب كلما تمعن المرء فيها.

لم يكن معقولًا أن أغادر طليطلة دون زيارة المتحف والمعبد اليهوديين.

لذا عدت إلى قطع الشوارع الملتوية مُتبعًا الإشارات التي تؤدي إلى الحي اليهودي. ولم يكن الأمر بصعوبة البحث في المرتين السابقتين، ربما بسبب الاعتياد. لكن في شارع يحمل الاسم ذاته، وجدت "معبد صامويل ليفي"، أو "معبد العبور". كان صامويل ليفي هذا مستشارًا ماليًا لـ "الملك بيدرو الأول"، وهو ما جعله يحصل على استثناء ببناء معبد لليهود السفرديم في منتصف القرن الرابع عشر، وهو ما كان ممنوعًا بأمر سابق من "الملك ألفونسو العاشر" الملقب بالحكيم.

تطالعك في شوارع الحي اليهودي إشارات ورموز تحدد المنطقة التي يعيشون فيها. وبدون هذه اللوحات الإرشادية يستحيل لمثلي التعرف على مكان هذا المعبد الكائن خلف جدران وباب ذلك المبنى الذي يبدو كأي بيت أو بناء قديم في طليطلة. لكن ما إن ولجت من الباب حتى انتقلت مرة أخرى عبر الزمن. نجمة داوود والشمعدان يهيمنان على زخرفة المعبد ذي الطراز المعماري المدجن، إن لم يكن بسبب العناصر الدينية اليهودية يمكن الخلط بينه وبين الأماكن ذات الطراز نفسه في الأندلس.

المكان ليس بفسيح كالمساجد أو الكنائس والكاتدرئيات، كما أنه يبدو أكثر بساطة وتجريدًا رغم تعبيره الواضح عن هوية المعبد، ربما لامتداد يد الترميم إلى الكثير من عناصره ومعظم الأجزاء في جدرانه، لأنه، في الأساس، لم يُبنى بمواد قادرة على مقاومة الزمن.

في قاعة مجاورة لقاعة العبادة، وفي الطابق العلوي نجد متحف السفرديم، الذي يضم مقتنيات شخصية تقليدية تبرعت بها عائلات يهودية شهيرة لإثراء المتحف، وعرض للتقاليد والعادات اليهودية، جنبًا إلى جنب مع نسخ من التلمود، وأزياء لحاخامات وأغراض أخرى محل تقديس من اليهود. وإلى جوار المتعلقات الشخصية، كالملابس والحلي والديكور، توجد بعض الصور التي تظهر أصحاب هذه المتعلقات في مناسبات وطقوس دينية.

معظم هذه المتعلقات الشخصية، إن لم يكن كلها، تعود إلى نهايات القرن التاسع عشر والقرن العشرين، وتوحي بحضور طاغٍ للتقاليد الدينية اليهودية في الحياة اليومية،





وبخلاف الرموز المسيحية التي تبدو مألوفة لمعتادي السفر وزيارة الكنائس، فإن المقتنيات اليهودية تبدو شديدة الخصوصية، بل مُستغلقة على العامة، تحتاج دائمًا إلى قراءة بطاقات التعريف الخاصة بكل قطعة لإدراك أهميتها أو استخدامها. فضلًا عن أنها في تصميمها تبدو بلا زمن، عتيقة حتى وإن لم يكن قد مرَّ عليها أكثر من مائة عام.

الجريكو: أعظم الفنانين الذين قطنوا طليطلة

على مبعدة أمتار قليلة من المعبد اليهودي يوجد متحف "الجريكو"، ذلك الفنان اليوناني الذي قطن إسبانيا وأصبح جزءًا من تاريخ مدينة "طليطلة" وتاريخ الفن الإسباني.

للمفارقة، فإن هذا الفنان، الذي تزخر أعماله بموضوعات ورموز مسيحية، اختار أن يعيش في الحي اليهودي بمدينة طليطلة. وهذا الاختيار كان دافعًا لكي يُرجح بعض المؤرخين أنه من أصل يهودي أساسًا. لكن بغض النظر عن هوية "الجريكو" الدينية، فإن الأعمال التي أنتجها هنا في "طليطلة"، بعد انتقاله من "اليونان" موطنه الأصلي إلى "البندقية" وروما، هي التي جعلت منه أحد أهم الفنانين في العالم.

وعلى الرغم من قوله إنه يدين بأسلوبه لما تعلّمه في مدينة "البندقية"، إلا أن أعماله الأخيرة تكشف عن رؤية خاصة في الفن والتصوير.

من اللوحات ذات المغزى التي يضمها متحف "الجريكو" لوحة "منظر وخريطة لمدينة طليطلة" التي تعود إلى العام 1608، قبل سنوات قليلة من رحيله. وفيها قدّم منظرًا للمدينة بعد التوسعات والترميمات التي جرت بها، وفي جزء كبير من اللوحة يوجد شخص يُمسك بخريطة المدينة في شكلها الجديد. ومن المرجح أن هذا العمل تم بتكليف من بلدية طليطلة، وفيه وضع "الجريكو" عصارة فنه وخبرته عرفانًا بفضل طليطلة عليه.





"مسجد مسيح النور" اسم به مفارقة واضحة تثير رغبة البحث عن الآثر الذي يحمله



مسجد مسيح النور

يحتوى هذا الاسم على مفارقة واضحة تدفع للبحث عن معناه لاسيما وأنه يبدو في طريق العودة، بالقرب من "باب بيساجرا الجديد" الذي مررت به عند دخولي إلى المدينة، لهذا لم يكن عليّ سوى العودة من الطريق ذاته.

اتوقف قليلًا ناظرا حولي لأكتشفه. لكن هذا الكشف لم يكن سهلًا. بل كان شبه مستحيل. فأسماء الشوارع على الخريطة لا تنطبق على ما تراه عيناي، والإشارة للمسجد موجودة، لكنها تؤدي إلى مكان مررت به من قبل ولم أر به شيئا. كانت المتاهة تلف حبالها حول قدماي وتغشى عيناي، حتى قررت صعود منحدر لا يوحي بوجود شيء سوى بيوت قديمة عادية. وبعد بضعة أمتار، ظهرت اللافتة من جديد، مُشيرة إلى زقاق ضيق في نهايته ساحة صغيرة وذلك المسجد - الكنيسة الذي أردت أن اختتم به زيارتي. كان اسمه القديم "مسجد باب المردم"، والآن، يضيفون كلمة مسجد إلى "مسيح النور". وكما يتضح من الاسم فهو في الأصل كان مسجدًا، بل يُعتبر على الرغم من حجمه الصغير أحد المساجد التي لم تتدهور حالتها الأصلية مع أنه مبني من القرميد في العام 999 م.



بمجرد رؤيته، يتضح أنه يعود معماريًا للطراز الأندلسي، بأقواسه وزخارفه المتشابكة. عند الاقتراب منه، أدركت أن الوصول إليه يتطلب عبور جسر صغير طوله مترين تقريبًا، وأن المسجد يبدو مبنيًا في منخفض أو تم بناء البيوت حوله في مستوى أعلى. وعند دخوله وجدت أن صحن المسجد الأصلي مربع، لا يتجاوز طوله تسعة أمتار، لكن أضيف إليه بعد ذلك مذبح مسيحي. وفي جزء صغير منه يوجد زجاج سميك في الأرض بدلًا من الأحجار، وهنا أدرك أن بناء المسجد تم على أرض في باطنها جزء من طريق روماني ومقبرة تعود إلى مئات السنين، تم اكتشافهما بالصدفة عند محاولة علاج رشح المياه الذي كان يهدد البناء، ولهذا تم حفر الأرض حول المسجد وتم وضع الجسر الصغير.



مع غروب الشمس بدا لي أن المدينة تلفظ زائريها، فالكل تقريبًا يتجه صوب الأبواب والأسوار للعودة إلى العربات أو إلى القطار.

المحال تغلق أبوابها. وتصبح الحركة في اتجاه واحد.

النظرة الأخيرة على طليطلة، تحت الضوء الشاحب، بينما تخلو شيئا فشيئا من زائريها، كانت تدعوني للعودة إليها مرة أخرى.







قوص
مدينة الشمس والذهب

عبد الرحيم الكردي
القاهرة

تعد مدينة قُوْص مثل سائر المدن المصرية العريقة متحفًا حضاريًا متعدد الطوابق، كل طابق يمثل حضارة عريقة، فإذا ذهبت الآن إلى مدينة قوص فسوف تجد الشوارع المزدحمة بالسيارات، والعمارات ذات الطراز الأوربي، والمحلات بواجهاتها الزجاجية والأضواء الكهربائية الملونة، تحت هذا المظهر تطل الحضارة الإسلامية، من خلال المساجد العريقة التي ترتفع في سمائها بمآذنها ذات الطرز الفاطمية والأيوبية والمملوكية، والأضرحة ذات القباب المهيبة وبقايا المدارس العلمية العريقة، أما في قاع المدينة تحت التراب فتوجد آثار لحضارات غابرة عديدة من العصور الرومانية والبطلمية واليونانية والفرعونية.





تقع مدينة قوص في صعيد مصر على الضفة الشرقية لنهر النيل جنوب القاهرة بحوالي 645 كم، وتحيط بها البساتين والحقول من الشرق والجنوب والشمال، ذكر "إسترابون" أن الرومان كانوا يطلقون عليها اسم " أبلونو بوليس بروا"، ونقل "المقريزي" عن "كترمير" أن كلمة "قوص" في اللغة القبطية تعني الدفن، سميت به لأن أهلها كانوا مخصوصين بدفن الملوك، أما "الإدفوي" في كتابه "الطالع السعيد" فيقول: "سميت باسم رجل يقال له قوص بن قفط بن أخميم". وهذا التعليل أشبه بالأسطورة التي تفسر تتابع ازدهار حضارة "قوص" بعد حضارة مدينة "قفط"، وحضارة مدينة "قفط" بعد حضارة مدينة "أخميم". ولم يثبت أن كلمة "أخميم" اسم لرجل، بل هي كلمة فرعونية مكونة من كلمتين "خنت" – "من" ومعناها إله التناسل.

وفي المدينة وما حولها آثار ومعابد فرعونية تدل على أنها كانت مقرًا للحكم ولضرب النقود في العصر الفرعوني والعصر البطلمي والإسلامي أيضًا، نظرًا لموقعها الجغرافي ولاقترابها من مناجم الذهب في الصحراء الشرقية، فمما يرويه "المقريزي" أنه في شهر رمضان سنة اثنتين وستين وستمائة عثر الناس في قوص على كنز من النقود الذهبية فأحضروها إلى "الظاهر بيبرس"، فوجد على أحد وجهي القطعة الذهبية صورة ملك واقف وفي يده اليمنى ميزان، وفي اليسرى سيف، وعلى الوجه الآخر صورة رأس فيه أذن كبيرة وعين مفتوحة، وحول الصورة كتابة.



لكن العصر الذهبي للمدينة كان أيام الفاطميين والأيوبيين والمماليك، أي من القرن الخامس الهجري حتى القرن التاسع، فقبل هذا التاريخ كانت "قوص" قد طمرت معالمها الشامخة القديمة واضمحلت مكانتها التاريخية حتى إن "الإصطخري" المتوفى في النصف الأول من القرن الرابع الهجري عندما تحدث عن مدن الصعيد في كتابه "المسالك والممالك" ذكر "إسنا" و"أخميم" و"أسوان" ولم يذكر "قوص". لكن "الإدريسي" - المولود عام 493هـ والمتوفى عام 559هـ - يقول :"ومدينة قوص مدينة كبيرة بها منبر(أي مسجد جامع) وأسواق جامعة، وتجارات ودخل وخرج، والمسافر إليها كثير، والبضاعات بها نافقة، والمكاسب رابحة، والبركات ظاهرة، وشرب أهلها من ماء النيل، ولها بقول "طيبة"، وضروب من الحبوب كثيرة ممكنة، ولحوم سدفة (طرية لذيذة) حسنة المنظر طيبة المأكل".

وفي سنة 572هـ مر "ابن جبير"- الرحالة الأندلسي الشهير- بمدينة قوص أثناء ذهابه إلى الأراضي المقدسة فقال: "ودخلنا قوص في التاسع عشر، وهذه المدينة حفيلة الأسواق متسعة المرافق كثيرة الخلق، لكثرة الصادر والوارد من الحجاج والتجار اليمنيين والهنديين وتجار أرض الحبشة، لأنها محط للرحال، ومجمع الرفاق، وملتقى الحجاج المغاربة، والمصريين والإسكندريين، ومن يتصل بهم".



ثم يأتي "ياقوت الحموي" (574 626هـ) فيضيف إلى وصفها بالثراء صفة أخرة وهي أنها قصبة صعيد مصر أي عاصمته وحاضرته، يقول:" قوص بالضم ثم السكون وصاد مهملة، وهي قبطية، وهي مدينة كبيرة عظيمة واسعة، قصبة صعيد مصر، بينها وبين "الفسطاط" اثنا عشر يومًا، وأهلها أرباب ثروة واسعة، وهي محط التجار القادمين من "عدن"، وأكثرهم من

هذه المدينة، وهي شديدة الحر، لقربها من البلاد الجنوبية". وبعد ذلك بحوالي مائة عام يمر عليها "ابن بطوطة" (703-779هـ) فيجدها أكثر ازدهارًا وأرفع مكانة، وأحفل عمرانًا، بل يضيف إلى ذلك أنها أصبحت مع ثرائها عاصمة ثقافية وعلمية ودينية، وموطنًا لكبار الحكام والعلماء والصالحين والمحدثين والخطباء، يقول : "قوص بضم القاف مدينة عظيمة لها خيرات عميمة، بساتينها مورقة، وأسواقها مونقة، ولها المساجد الكثيرة، والمدارس الأثيرة، وهي منزل ولاة الصعيد، وبخارجها زاوية الشيخ شهاب الدين بن عبد الغفار، وزاوية الأفرم، وبها اجتماع الفقراء في شهر رمضان من كل سنة، ومن علمائها القاضي بها جمال الدين بن السديد، والخطيب بها فتح الدين بن دقيق العيد، أحد الفصحاء البلغاء الذين حصل لهم السبق في ذلك، ولم أر من يماثله إلا خطيب المسجد الحرام بهاء الدين الطبري، وخطيب مدينة خوارزم حسام الدين المشاطي" وبعده بحوالي نصف قرن يأتي "القلقشندي" (756-821هـ) فيسجل استمرار ازدهار قوص العلمي والتجاري وإن كان يرى أن دورها السياسي والعلمي قد انحسر قليلًا، فقد كان حاكم "قوص" أثناء حكم "الظاهر بيبرس" (658-676هـ) هو المسئول عن تعيين بطريرك الحبشة، وكانت "أسوان" تحت ولاية "قوص" فانفصلت الآن عنها، وأصبحت ولاية مستقلة، يقول: "هي مدينة جليلة في البر الشرقي من النيل، ذات ديار فائقة، ورباع أنيقة، ومدارس وربط، وحمامات، يسكنها العلماء والتجار وذوو الأموال، وبها البساتين والحدائق المستحسنة إلا أنها شديدة الحر" ثم يقول : "وكانت أسوان من ضمن أعمالها، أما الآن فقد صار لها والٍ مستقل بنفسه لا حكم لوالي قوص عليه"

كانت "قوص" حلقة الوصل بين مصر ومناطق نفوذها في إفريقيا.

وبعد حوالي نصف قرن آخر يقول "غرس الدين خليل الظاهري" (813-873هـ): مؤكدًا استمرار عظمة هذه المدينة: "إقليم القوصية، به مدينة قوص وهي مدينة عظيمة جدًا، وهي أعظم مدن الصعيد، يرد إليها التجار من البلاد الجنوبية الواصلون في المراكب من البحر المالح إلى القصير تجاه جدة"

في تلك الفترة التي امتدت حوالي خمسة قرون بلغت "قوص" أوج مكانتها المادية والعلمية والأدبية، لأن مصر كانت هي المعبر التجاري شبه الوحيد بين الشرق والغرب، وكان طريق هذه التجارة يمر عبر مدينة "قوص" وميناء "عيذاب"، كما كانت "قوص" هي حلقة الوصل بين مصر ومناطق نفوذها الاقتصادي والسياسي في إفريقيا ، كما كانت المعبر الرئيسي لحجاج المغرب العربي والأندلس، كل هذه العوامل مع توافر الأمن أدت إلى جذب أصحاب الأموال والحرف، فازداد عدد السكان ،وانتعش النشاط التجاري والزراعي والصناعي، فقد ذكر "المقريزي" أن جفافًا حدث في مصر سنة 806 هـ نتيجة لنقصان ماء النيل أدى إلى موت سبعة عشر ألفًا من الناس في مدينة "قوص"، كما عطّل فيها مائة وخمسين مغلقًا، والمغلق عندهم بستان أقله عشرون فدانًا وللمغلق ساقية بأربعة وجوه. وكان بها ثلاث عشرة معصرة للزيوت المختلفة، بالإضافة إلى المحلات المخصصة





للصناعات اليدوية، ويروي "الإدفوي" (ت 748هـ) أن في مدينة "قوص" وحدها ستة عشر مكانًا للتدريس، منها دار الحديث التي كانت لا تقل عن مدارس العلم في القاهرة، والمسجد العمري، ومسجد أبي العباس الملثم، ومسجد الطواب، ومدرسة ابن دقيق العيد، وقد تخرج في هذه المدارس عدد كبير من كبار العلماء والأدباء، حتى إن الشيخ "الإدفوي" ألف كتابًا كبيرًا ترجم فيه لعلماء "قوص" وأدبائها، بعنوان "الطالع السعيد الجامع أسماء نجباء الصعيد" بتوجيه من أستاذه العلامة "أبو حيان الغرناطي"، ترجم فيه لأربع وتسعين وخمسمائة عالم وأديب وعارف من أهل "قوص"، ومن ولد بها، ومن أقام فيها، أو تعلم في مدارسها، فهو ليس كتابًا شاملًا لكل أعلام الصعيد كما قد يوهم عنوانه، بل يقصد كاتبه أعلام صعيد قوص خاصة، لذلك يقول في مقدمته: "وأخص به قوص وما يضاف إليها من القرى والبلاد، وأقصره على أهلها، ومن ولد بها، ومن أقام بها سنين حتى دفن بها ونسب إليها من العبّاد، أو تأهل بها وله بها نسل، ومن له منها أصل، ولا أذكر إلا من له علم وأدب أو صلاح بلغت رتبته فيه غاية الرتب، أو من سمع حديثًا فأُصيّر ما قدّم من ذكره حديثًا، ولا أذكر الأحياء إلا في النادر، لغرض أو لأمر عرض"، ومن هؤلاء الأعلام شيخ الإسلام "تقي الدين أبو الفتح ابن دقيق العيد"، الذي انتهت إليه رياسة العلم في زمانه، صاحب المصنفات العظيمة في الحديث وأصول الفقه، والذي شهد له أبو حيان بالاجتهاد، وقال عنه "الشهاب محمود": "لم تر عيني أدب منه"، وقال عنه "السبكي": "لم أر أحدًا من أشياخنا يختلف في "ابن دقيق العيد" هو العالم المبعوث على رأس المائة السابعة"، ومنهم "بهاء الدين أبو الفضل" المعروف بـ"البهاء زهير" الشاعر المصري المعروف، ومنهم "أحمد بن عبد القوي الربعي النويري القوصي"، صاحب كتاب "نهاية الأرب"، ومنهم "ابن مطروح" الشاعر، و"ابن بصاقة"، والعارف بالله "عبد الرحيم القنائي" بالإضافة إلى عاشق قوص وكاتب تاريخها "كمال الدين الإدفوي" صاحب "الطالع السعيد" الذي يقول فيها:

الشيخ "الإدفوي" ألف كتابًا كبيرًا ترجم فيه لعلماء "قوص" وأدبائها



انزل بقوص فإنما	هي منزل الفطن الحليم
واشرب مياهًا قد أتت	من طيب جنات النعيم
رقّت وراقت فاحسها	يا صاح في الليل البهيم
وانشق شذا عَرف الريا	ض تفوح من لطف النسيم
وانظر إلى جري الجدا	ول في المفارط والكروم
حكت الجنان بما حوت	حسنًا وبالوجه الوسيم
ما العيش إلا ما مضى	لي في رُباها من قديم

ومنذ بداية القرن العاشر واستيلاء العثمانيين على مصر وانتهاء دولة المماليك، وتحول طريق الحج عبر سيناء برًا، واكتشاف رأس الرجاء الصالح، وتحول تجارة الشرق الأقصى والهند بعيدًا عن الديار المصرية، تدهورت مكانة "قوص"، حتى إن الكتب التاريخية التي رصدت أحوال الصعيد في العهد العثماني - مثل "تاريخ ابن إياس"، و"تاريخ الجبرتي"- لم تكد تذكر مدينة "قوص" إلا في مواقف عارضة، مثل الحديث عن القضاء على تمرد هناك، أو تسيير تجريدة عسكرية لتأديب العربان المجاورين لها، وانتقل الاهتمام من مدينة "قوص" إلى "جرجا".

وبدأت "قوص" صفحة جديدة لكن خافتة.

صدور العدد الأوّل من مجلة «رواية» التي تُعنى بالرواية العربية من بيروت

عباس داخل حسن

صدر في بيروت العدد الأوّل من مجلة "رواية" المتخصّصة بشؤون الرواية العربية، التي تصدر عن مؤسسة سطور للثقافة ببغداد، وتمثل المجلة خطوة طموح على طريق التعريف بالرواية العربية وتسليط الأضواء على التجارب المتميزة منها.
العدد تضمن جملة من الدراسات النقديّة والشهادات الروائية والحوارات ومنصات الرأي، و ملفًا مهمّا عن راهن الرواية المغاربية الجديدة، بالإضافة إلى التقارير والمتابعات الإخبارية.
ومن أبرز مواد العدد: دراسة في الترجمة.. مرحا أيُّها الخائن، للناقد والباحث الدكتور عبد الله إبراهيم، وحوار مع الروائي البرازيلي باولو كويلو، اجرته أمينة شوداري، ودراسة نقديّة عن الرواية بوصفها فنًّا نابضًا بالحياة، كتبها الناقد أحمد الحلي، ودراسة عن رواية الإسكندرية في الربع الأخير من القرن العشرين، كتبها الناقد شوقي بدر يوسف، ودراسة عن النص الروائي بين الكفاية السردية والمتلقي الفاعل، كتبها الناقد محمد جبير، ودراسة عن توجهات الرواية العراقية الجديدة، كتبها النقاد صادق ناصر الصكر، ودراسة عن تفسير نجيب محفوظ لتراجيديا الحياة، كتبها الدكتور عبد البديع عبد الله، ودراسة في التأويل الديني والخيال التفسيري، كتبها الدكتور صادق القاضي.

وتضمن ملف العدد عن راهن الرواية المغاربية الجديدة: دراسة عن الرواية المغربية كجنس مهيمن، كتبها الناقد عبد اللطيف الوراري، وأخرى عن الرواية الجزائرية بين الفرنسية وهمّ "الجزأرة"، كتبتها الدكتورة مسعودة لعريط، ودراسة عن الرواية المغاربية المكتوبة بالفرنسية بين ازدواجية الثقافة وأزمة الهويّة، كتبتها الدكتورة غزّاء مهنا، ودراسة عن عبد الناصر الطلياني وهيمنة البطل على جسد النص، كتبها الدكتور محمد آيت ميهوب، كما تضمن الملف شهادتين روائيتين للروائي المغربي الشاب طارق بكاري عن روايته "نوميديا"، والروائية الجزائرية الشابّة هاجر قويدري عن روايتها "نورس باشا".
العدد تضمن أيضاً شهادات روائية لكل من: الروائي ناصر عراق عن تجربته في كتابة رواية "الأزبكية"، وبول نيثون عن ماذّته في الكتابة، ترجمه الدكتور محسن الرملي، والروائي أحمد فضل شبلول عن تجربته في رواية "رئيس التحرير"، والروائية زهراء عبد الله عن روايتها "على مائدة داعش"، والروائي ضياء الجبيلي عن تجربته في الكتابة الروائية عمومًا.
كما تضمن العدد فصلاً لم ينشر من رواية "الكذابون يحصلون على كل شيء" للروائي علي بدر، ولقاءً مع الناشر الشاب بلال البغدادي، عن دار سطور وخططها لتبني الرواية العراقية والعربية ومحاولة سدّ النقص الناجم عن تقاعس الدولة العراقية في دعم الثقافة، بالإضافة للأبواب الثابتة والمتابعات الإخبارية وآخر إصدارات الرواية العربية.
يرأس تحرير المجلة الروائي العراقي محمد حيّاوي، وتضم لجنتها الاستشارية نخبة من أبرز النقّاد العرب، من أمثال الدكتور السيّد فضل ومصطفى عبد الله من مصر، والدكتور عبد الله إبراهيم من العراق، والدكتور علي الملاحي من الجزائر، والدكتور شعيب حليفي من المغرب، والدكتور محمد آيت ميهوب من تونس، والدكتور محمد عبيد الله من الأردن.





دمياط

عروس الدلتا وبستان الفواكه

سمير الفيل
دمياط

إنها ورشة كبيرة لصناعة الأثاث؛ في كل شارع أو زقاق تبصر عشرات الأطفال منكبين على أعمالهم، والأسطوات يمسكون بأدوات النجارة، يعملون بجد من مطلع الشمس وحتى غروبها، لا وقت للراحة أو التكاسل سوى ساعة واحدة لتناول الطعام، بعدها تستمر الأيدي المعروقة في العمل الذي يبدو فريضة على كل من يسكن المدينة أو القرى المجاورة لها.

بدأت العمل في السادسة من عمري، في ورشة صغيرة للنجارة، لم أكن وحدي بالطبع، بل كان معي عدد من أبناء الجيران، مهمتنا محددة في عدة أمور، منها: تمزيق أحبال "الكرينة" في باحات مخصصة لذلك، والكرينة هي سعف النخيل الذي تحول إلى شرائط طولية مجففة، كان علينا أن نقطعها نتفًا صغيرة ثم نضعها في الشمس، وحمل ألواح الزان أو البياض أو السويد، والسير بها إلى ماكينة شق الخشب، ثم العودة بها في مقاسات محددة بالسنتيمتر. لا يعني هذا أن تلك الصناعة قد استولت على طفولتنا؛ فهناك يوم الخميس، في نهايته يكون الحصول على "القبضية" التي تعني الأجرة الأسبوعية، يمكننا قضاء يوم الجمعة في المصيف القريب "رأس البر"، وهناك نخلع ملابسنا على الشاطيء، وننزل المالح جماعات، نسبح ونلهو ونطرطش الماء.



تسنى لي، وأنا طالب بالصف الثاني الابتدائي أن أصعد مع معلمنا الأستاذ رفعت قطارية الفنار الموجود في القرية المواجهة للسان، وهي "عزبة البرج" لنرى الفاصل الدقيق بين ماء النهر المحمرة وماء البحر الداكن الضارب للزرقة، فيما طيور النورس ترفرف بأجنحتها البيضاء، قادمة مع رياح الشمال، نلوح لها وهي تميل لتلتقط السمك الذي تلمع قشوره الفضية.

ليست النوارس فقط بل طيور السمان، والشرشير، والبلبول، والخضير، والغُر، كلها طيور مهاجرة هاربة من صقيع أوربا إلى دفء الدلتا. بعد الخروج من المدرسة يصحبنا ابن عمدة "المنية" إلى الغيطان الواسعة، نعبر المصرف على جذوع نخل موضوعة بعناية على المجرى المائي، يتقدمنا فنعبر من خلفه بحذر.

حين نواجه الحقول الشاسعة المذهلة نجري لنتسلق أشجار النبق، والتوت، والجميز، أما أشجار النخيل فتحتاج إلى قدرات خاصة لا تتوفر لنا. لابد أن نأخذ حذرنا، فالكلاب تطاردنا بضراوة، يهشها ابن العمدة بيده، وهو يضحك لأنها تعرفه، وتميزه دون باقي خلق الله.

لم تكن تلك الفسحة المجانية تمنعنا من الذهاب إلى الورشة بعد أن ننتهي من تناول حبات النبق اللذيذة وحبة "البمبوظة" اللعينة التي تذيع سرنا، فهي تترك في السترة البيضاء بقعًا بنفسجية، لا تنمحي بسهولة.

نخرج من المدرسة لنحتفل مع المدينة بعيد دمياط القومي، وهو العيد الذي يوافق هزيمة أهل دمياط للحملة الصليبية الثالثة. ففي 25 أغسطس عام 1248م ، أبحر من جنوب فرنسا أسطول كبير في نحو 1800 سفينة تحمل 80 الف مقاتل بقيادة لويس التاسع ملك فرنسا. وصلت القوات إلى شاطيء دمياط يوم 4 يونيو 1249 م، بعد فرار الحامية المكونة من المماليك ليستولوا على شمال مصر تمهيدًا للاستيلاء على بيت المقدس، وكان على عرش مصر السلطان نجم الدين الصالح أيوب. حدث أن مات السلطان فكتمت شجرة الدر زوج السلطان خبر موته، وأمرت بحمل جثته سرًا إلى قلعة الروضة كما عهدت بقيادة الجيش إلى فخر الدين ابن شيخ الشيوخ وأرسلت لإحضار توران شاه بن الملك الصالح، وكان مقيمًا بحصن حيفا. في يوم الثلاثاء 15 إبريل 1250 م نزل الملك، وبعض رجاله الكبار في إحدى السفن ولم يكد يصل إلى مركز فارسكور حتى لحقت به الجيوش المصرية، بعد معركة مريرة أدت لأسر الملك لويس ومن معه من البارونات، وسجن في دار ابن لقمان بالمنصورة، وحبسه الطواشي صبيح، وقد فدته زوجته بمبلغ أربعمائة ألف جنيه على أن يجلو عن دمياط نهائيًا، وكان ذلك في 8 مايو 1250.

مدينة لا تفرط في رغيفها أو وقتها أو أسرارها

النهر يسير بتؤدة نحو المصب. بيننا وبين البحر ما يقرب من 15 كيلومترًا، كنا إلى عهد قريب نشاهد الدلافين قادمة من المتوسط، وهي تشق عباب الماء فتلمع زعانفها حين تنعكس عليها أشعة الشمس في حركاتها البهلوانية العجيبة.

نقف أمام جامع البحر، وهو أكبر جامع بالمدينة، يقع في قلب البلدة القديمة، ومن خلفه سوق العطارين، بالقرب من سوق السمك يقع كوبري معدني يربط المدينة بقرية السنانية، وهي أكبر بستان فواكه في شمال إفريقيا، مليء بأشجار البلح، والجوافة، والليمون.

حين تعرفت على الشاعر محروس الصياد، وهو من سكان السنانية، كان يأخذنا إلى بستان العائلة، يشير إلى شجرة جوافة معينة: هذه بذورها حمراء!. نمد أيدينا، ونقطف الثمرة الطازجة، نمرر اليد لنمسح ما علق بها من غبار، نجدها كما وصفها تمامًا، الأمر الذي تكرر مع أشجار الليمون القصيرة ذات الشوك، وأشجار المانجو. يعمل محروس الصياد بثلاث مهن، فهو "أسطى أويمجي" - أي صنايعي بزخرفة الموبليات دقًا بالأزميل،









وهو سائق سيارة ميكروباص، كما أنه شاعر، ولو أن هذه مهنة لم تجلب له مالًا قط!
عرفت حلمي ياسين وهو قاص متمكن، يعمل بحرفة الموبيليا ثم كتب عن ضريح الشيخ علي الصياد، وله أغنية شهيرة، ما زال الأطفال يرددونها، تقول: "أبو علي يا صياد .. خيرك واعطينا يا صياد".
في مقام الصياد تذهب النسوة للمشاركة في الحضرة، وهناك قد تتحقق الأمنيات. القبة نفسها بجوارها شباك عالٍ، يخرج منه صاري مركب قديم.
في حي "المظلوم" حكاية عن تاجر اتهم صديقه بمغافلته والسطو على ماله، وقتله غيلة للثأر مما حاق به، ثم اكتشف أنه بريء. فأقيم له ضريح ذو نافذة من الزجاج المعشق، وبالقرب منه شجرة جميز عتيقة. تأتي النساء اللاتي لا يجري اللبن في صدورهن، فيدققن مسمارًا، ويشبكن خصلة من الشعر حول جذع الشجرة ثم يطوحن الرأس لتتساقط نقاط دم على الجبين، يكون فيها الخلاص.
ليست هذه هي الأسطورة الوحيدة في البلدة، ففي منطقة شطا توجد تلال رملية، تصعدها المرأة العاقر، ثم تدحرج جسدها من أعلى لأسفل، طلبًا للولد، ولكي يتأكد المسعى، عليها أن تمر بحقل مزروع بالباذنجان الأسود.
تختلط الأسطورة بالحقيقة فتروى حكايات عن الجنيات والعفاريت في اشتباكهم المثير بالبشر، لذا لم يكن غريبًا أن يخرج من قلب دمياط الشاعر طاهر أبوفاشا الذي نقل "ألف ليلة وليلة" من بطون الكتب التراثية إلى فضاء الإذاعة.
تحملت المدينة الدفاع عن مصر منذ ما قبل التاريخ حتى أن جميع الحروب الصليبية كان مدخلها من ثغر دمياط، ولم تتعرض مدينة في مصر لما تعرضت له. كان الحصار يخنقها بالشهور بل بالسنوات، فتعلمت كيف تدبر قوتها في صمت، وتعمل طيلة الوقت ليكون لها رصيد دائم من الدقيق والذرة والأرز، الشيء الذي توارثته الأجيال حيث لا تفرط في رغيفها أو وقتها أو أسرارها. سألني مرة صديقي الروائي الدكتور محمد المنسي قنديل، وهو يسير معي في شوارع المدينة العتيقة: هل شعب دمياط بخيل حقًا ؟ فنظرت إليه مليًا وقلت: عن نفسي أنا بخيل جدًا، وعليك أن تسأل الباقين. فضج بالضحك وصار يذكرني بإجابتي كلما قابلته.



كنت أجلس مع الكاتب المسرحي علي سالم عند منطقة الجربي، قرب مدخل رأس البر، وسألته عما يميز دمياط عن غيرها؟. فكان رده موجزًا ودالا: دمياط تصدر للعالم الأثاث والدراما. وأدهشتني إجابته في أول الأمر، إذ لم أتوقعها، صحيح أن ورش الاثاث توجد في الشوارع والأزقة وفي الأدوار السفلى للبيوت، لكن فكرة أن الدراما، أيضًا، تنهض بها دمياط لم يسبق أن مرت ببالي. فعلي سالم الكاتب المسرحي الذي يتهم بأنه سبب الانفلات في الحقل التعليمي بسبب مسرحيته "مدرسة المشاغبين" من مواليد مدينة دمياط، وقد حدثني أنه عمل محصلًا على "الطفطف"، وهو سيارة مفتوحة الجوانب تجوب المصيف، كما عمل مشرفًا على جلوس الجمهور في السينما، ورسامًا، وهو بحديثه يشير إلى عدد من كتاب المسرح والسيناريو، قدموا ليغزو القاهرة من مدينتهم الصغيرة. كنت أسير مرة على كورنيش النيل مقتربًا من محل الروائي مصطفى الأسمر فشاهدت سيدة عجوز ، سألتني: لماذا أغلق هذا المحل؟

أكبر بستان فواكه في شمال إفريقيا وأعجب ورشة لصناعة الآثاث في العالم

كانت الدكتورة عائشة عبدالرحمن، جاءت لتزور قريبها في محل الموبيليا الذي يمتلكه، صحبتها حتى موقف رأس البر، وأهدتني كتابًا من تأليفها. وفي مرة زار الروائي صبري موسى مدينته دمياط وظل يطوف بالمدارس التي تعلم فيها ويخبرنا، نحن الجيل التالى له، بالتحولات التي مست المدينة. صبري موسى واحد من الروائيين العرب الكبار، لا أنسى له رواية "فساد الامكنة" التي حصلت على جائزة "بيجاسوس" من الولايات المتحدة الأمريكية.

ولا يغادر ذهني الشاعر فاروق شوشة ابن قرية "الشعراء" إحدى ضواحي دمياط، لقد صمم أن يدفن في قريته مع الآباء والأجداد، وحينما كنت أسير في جنازته كان بجواري: الدكتور محمود الربيعي، والدكتور صلاح فضل، وكان أهل قريته يشيعونه والدموع تملأ عيونهم، فقد كان محبًا للبسطاء.

بعد صنعة النجارة تحولت إلى صناعة الأحذية ثم البيع في أحد المحال، وقد تفهمت طبيعة العلاقات بين الناس خلال تلك الفترة المبكرة من حياتي، وهو ما سجلته في مجموعتي القصصية "صندل أحمر"، تقول الناقدة السورية الدكتورة شهلا العجيلي: "لعل اختيار الموضوع بالذات، موضوع الحذاء، وتعدد أشكاله، وتحولاته من حاجة رئيسية إلى كمالية، ثم إلى ترف، وارتباطاته الوثيقة بحيوات الناس المختلفة، يتسق مع الوعي المديني بموضوع الاستهلاك، وفقدان القيمة، والنظام الاقتصادي لمجتمع المدينة الذي يتمثل في الرأسمالية".



تخرجت في معهد المعلمين بمدينة دمياط سنة 1971، ولكوني الأول على المحافظة فقد سألوني أن اختار المدرسة التي أنوي العمل بها فاخترت مدرسة الإمام محمد عبده لسببين، الأول: أنها المدرسة التي نشأت فيها وعن طريقها أحببت الفن والموسيقى والفنون البصرية، والثاني: أن بها ملعبًا واسعًا لكرة القدم، الحقيقة أنني لم أكن لاعبًا بارعًا، غير أنني أعتدت أن أضيع أهدافا سهلة، وأحرز الأهداف الصعبة.

قضيت أربعين عامًا في سلك التعليم، وعلمت طلابي كتابة الحروف الأبجدية بالطين صلصال، وشغلتهم بمسرح عرائس باستخدام القفازات، كما كنت أصدر لهم مجلة كل يوم سبت. علمتني الورشة أن أسباب النجاح ثلاثة: الجدية، والإتقان، والمثابرة. هذا لمسته حين صحبت جماعة الصحافة بمدرستي لزيارة ميناء دمياط البحري قبل بدء تشغيل مرحلته الأولى، في ديسمبر 1985، وأجرينا عدة حوارات مع عمال الميناء. وكما نشرنا في هذا التحقيق فإن الهدف من المشروع كان تخفيض نفقات الشحن، وتقليل رسوم غرامات البواخر، وزيادة العائد من السفن العابرة. يذكر المؤرخ تقي الدين المقريزي "1364ـ 1441م" بعض مشاهداته بالبلدة، فيقول: "وبدمياط حيث كانت المدينة التي هدمت جامع من أجمل مساجد المسلمين، تسميه العامة مسجد الفتح، وهو المسجد الذي أسسه المسلمون عند فتح دمياط أول ما فتح الله أرض مصر على يد عمرو بن العاص". لقد رأيت بنفسي هذا المسجد وقد تحول إلى أطلال وبرك ماء، وقريب منه ضريح جمال الدين شيحة، وهو واحد من الأبطال الأسطوريين في المعارك التي خاضها "الفداوية" ضد الصليبيين، وقد نهض الأثري الدكتور زاهي حواس، وهو من قرية العبيدية، بعملية ترميم واسعة بحيث عاد الأثر إلى سابق تألقه.

في مجموعتي القصصية "صندل أحمر" سجلت تجربتي الفريدة في صناعة الأحذية

لم يكن هذا هو الأثر الوحيد الذي تم ترميمه، فعلى مقربة من قلب البلدة يوجد مسجد "المعيني" شيده محمد الملقب بمعين الدين في عام 810 هـ وجاء في "الخطط" أنه كان مولى جوهر وبه صحن مفتوح، أرضيته محلاة بالفسيفساء.

في سنة 2012 قررت منظمة اليونسكو جمع التراث اللامادي في ثلاث دول هي: لبنان والأردن ومصر، وقد اختيرت دمياط لتمثل نشاط نهر النيل. انضممت لفريق العمل، ووضعنا على قائمة حصر التراث عناصرعديدة. الجولات الميدانية في القرى والنجوع عرفتني بأنشطة لم تكن ضمن اهتماماتي، منها صناعة الجبن باستخدام الحصير، وعمل المناضد والمقاعد من جريد النخيل، وعمل السدد والأكياب المستخدمة في بناء العشش من نبات البردي، ومنها أيضًا غزل الشباك في قرى الرطمة، وطبل، والشيخ ضرغام، والخياطة.

مات أبي وعمري عام واحد، وكان يعمل صانعًا للأحذية الرجالي. رأيت صوره بالأبيض والأسود فوجدته أنيقًا، يلبس بدلة ورابطة عنق، ويضع على رأسه طربوشًا يميل ناحية اليسار قليلًا.

لوحة زيتية رائعة تمثل حصار دمياط ومهاجمة قلعتها، من أعمال الرسام والمؤرخ الإنجليزي ماثيو باريس (1200 – 1259) الصورة ANP





تولت أمي تربيتنا، وكانت مثالًا للعصامية وقوة الإرادة، لذا فضلت الاعتماد على جهدها فاشترت ماكينة خياطة، وجاءت النساء من الحارة كلها لخياطة ملابسهن عندها لأنها كانت ماهرة ولا تبالغ في الأجر. رأيتها تقص القماش بدون "باترون"، وعوضًا عن "المازورة" تقيس بالشبر والفتر "الفتر عبارة عن أصبعين هما الإبهام والسبابة" تضعهما متجاورين. هذا التحقق الواضح في الحياة تسير معه وفي نفس التوقيت لمسة من الخرافة ففي بيت "الشيخة إحسان" بميدان سوق الحسبة، تقام حلقات ذكر، وفي طرف الميدان مازال مقام سيدي عبد الرازق منتصبًا، تأتي إليه النسوة للوفاء بنذورهن، وإيقاد الشموع. وقد لمست شيئاً من بقاء الاسطورة عند نساء المدينة اللائي يتغلبن على بعض المشاكل بحلول لا منطقية، فحين يرفض الطفل الرضاعة من ثدي أمه، تقوم قريبة لها باصطحابها في مركب لتقدم طقس "شق البحر"، وخلاصته أن تأتي المرأة برغيف خبز، وبه ملح خشن، تكون حاملة رضيعها، وتركب زورقًا وتعبر النيل، وفي منتصفه تلقي نصف الرغيف، وتهبط للضفة الأخرى من النهر، وتنحني لتلتقط حجرًا، وتستقل الزورق نفسه، وتعود، وحين تصل منتصف النهر تلقي نصف الرغيف الآخر ثم تعود للمكان الذي ركبت منه، وتضع الحجر لترجع إلى بيتها من طريق مختلف غير الذي جاءت منه. هذه العادات والتقاليد التي تستند إلى مرويات شفاهية تنزاح شيئًا فشيئًا لتحتل الهامش أما المتن فيومىء إلى تغيير جذري في الوعي، فقد تم افتتاح جامعة دمياط، ودخلت الفتيات كافة الكليات العملية والنظرية لتعود دمياط لتحتل مكانتها القديمة كمنارة للعلم وبوابة للحضارة ،فهي مدخل طبيعي للقادمين من البحر: بشرًا وطيورًا ونسائم .

سماء تحلق فيها النوارس، والسمان، والشرشير، وغيرها من الطيور الهاربة من صقيع أوروبا



العادات والتقاليد التي تستند إلى مرويات شفاهية تنزاح شيئا فشيئا لتحتل الهامش أما المتن فيومىء إلى تغيير جذري في الوعي

دمياط تصدر للعالم الأثاث، وورش الأثاث توجد في الشوارع والأزقة وفي الأدوار السفلى للبيوت



بيير وجان
Pierre et Jean

للكاتب الفرنسي
جي دي موباسان
Guy de Maupassan

عرض: رشا صالح ـ باريس

ظل السيد "رونالد" ساكنًا، عيناه تتأملان صفحة الماء، وهو يحرك ببطء الخيط المتدلي في الماء، ويرفعه من آن لآخر. ألقى نظرة راضية على السمكات الثلاث في السلة، وكانت ما تزال تتحرك وكأنها تتثاءب في ضعف، وسأل ابنه "بيير" عن عدد ما اصطاده، فأجابه: ثلاث أو أربع سمكات، ثم التفت إلى "جان"، ابنه الأصغر، فقال: مثل "بير"، أربعًا، أو خمسًا.. وكان الولدان يكذبان في كل مرة ليدخلا السرور إلى قلب والدهما. "بيير"، رجل في الثلاثين من عمره؛ أسمر، ذو سوالف سوداء، حليق الذقن والشارب، ذكي، مفعم بالخيال، منشغل بالآراء الفلسفية، مندفع في تصرفاته، أصبح طبيبًا بعد أن تعثر في اختيار ما يلائمه من مهن. أما "جان"، فيصغره بخمس سنوات، أشقر، ضخم، كث اللحية، طيب، هادئ بالقياس إلى درجة انفعال أخيه، درس القانون دون تعثر. وكان الابنان قد أتيا من باريس يستجمان مع والديهما في ميناء الهافر. وقد دفع حب الملاحة والصيد والدهما، الذي كان يعمل في بيع الذهب، إلى ترك باريس، والاستقرار في ميناء "الهافر"، والعيش حياة متواضعة من إيراد متجره في باريس.

كبر الولدان، ونما معهما الشعور بالمنافسة والغيرة، إذ كان "بيير"يضيق كلما سمع إطراءً على شخص أخيه، فبدت له طيبة "جان" حماقة، وظن أن تدبره وعقله سذاجة. وكانت والدتهما تحاول دائمًا أن تهدئ من المنافسة بين ولديها، ولكنها كانت تظهر تعاطفًا مع الصغير، إذ أنهما كانا يتشابهان في أمور كثيرة.

كانت الأم جميلة رقيقة، في الثامنة والأربعين من عمرها، لا تشي ملامحها بحقيقة عمرها، تحب قراءة الروايات وتعيش أحلام اليقظة بين صفحاتها.

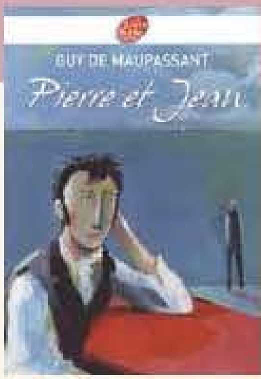
بعد استقرارها في ميناء "الهافر" امتلأ جسدها وتضخم.. كانت ترضخ لزوجها الذي كان يعنفها دائمًا دون كراهية، على طريقة الباعة الذين لا يخلو حديثهم مع أسرهم من سباب، أما الغرباء فيبدون أمامهم متحفظين. وكان السيد "رونالد" لا يصطحب زوجته في رحلات صيده.

تعرفت الزوجة السيدة "رونالد" على جارتها الأرملة الحسناء الشابة الثرية "روزميلي"، وتمنت أن يفوز بها أحد الأبناء، ولاسيما بعد أن أخذ الشابان يتنافسان في التغزل بجمالها؛ ليس إعجابا بها، بل لكي يشعر كل منهما بالتفوق على الآخر. وذات يوم، طلب السيد "لوكانو"، الموثق بوزارة العدل، وصديق السيد "رونالد" موعدًا لزيارة الأسرة، وكانت زيارته تعني أمرًا مهمًا وعاجلًا. ولكنهم لم يتوقعوا أبدًا، بعد تخمينات كثيرة، هدفه من الزيارة.

لقد توفي صديقهم السيد "ماريشال" في باريس، وأوصى بكل أمواله لابنهم "جان" الذي شهد ولادته ونشأته. انتابت الأب فرحة غامرة، وعلى الرغم من الحزن الذي اعتلى قسمات وجه الأم، فإنها أعربت عن سعادتها البالغة بتلقيها نبأ هذا الإرث الذي يعد دليلًا على حب صديقهم الطيب لابنهم الصغير.

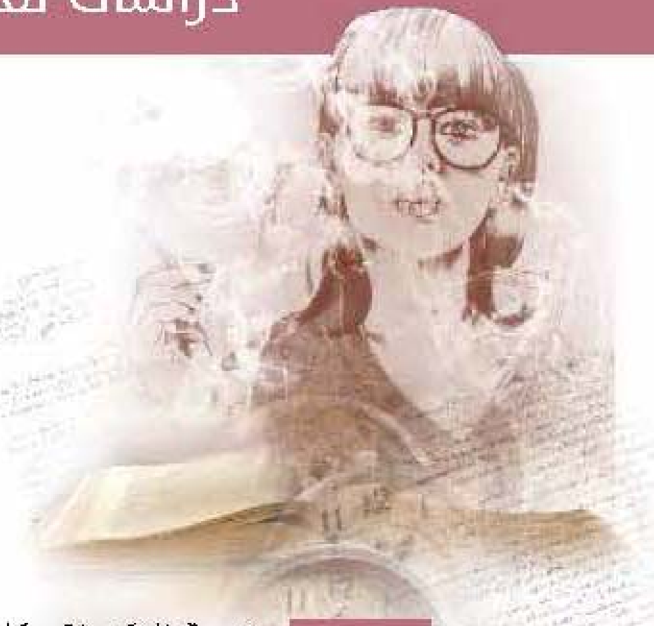
بعد مغادرة الموثق، خرج "بيير" إلى الشارع الرئيسي في ميناء "الهافر"، يشعر بضيق وإرهاق، وظلال ألم لا يعرف مصدره تهوّم حوله، كانت تتقاذفه تيارات من الأفكار والأحاسيس المؤلمة، وربما المبهجة، لم يكن يعرف كنهها، لكنه دهش عندما اكتشف كيف يفكر، وواجه نفسه بحقيقة سلوكه نحو أخيه، وحسده غير المبرر له. واعترف بأنه لا يحب الحسناء "روزميلي"، وقرر أن يعالج الأمر برمته.

وقف يتأمل الميناء ومناراته التي تنساب منها الأضواء من قمة الشاطيء إلى عمق الأفق. وعلى الجانب الآخر لنهر السين كانت أضواء أخرى تنفتح كالعيون وتنغلق، عيون المرافيء الملونة التي تراقب الخضم الحالك الظلمة. أشرق القمر، يرشد النجوم السابحة في سماء المدينة. اقترب "بيير" من رصيف الميناء، ليجد ظلًا منعزلًا متأملًا، ولم يكن هذا



الظل سوى أخيه "جان" الذي كان مثله يتلمس نسيم الليل.
تبادلا كلمات مقتضبة، واستدار "بيير" في خطو وئيد راجعًا إلى المدينة.
ذهب إلى صديقه الصيدلي المسن البولندي الأصل "ماروفسكو"، وقص عليه ما حدث، فأخذ الصيدلي يردد جملته التي لم يفهمها "بيير": "لن يكون لذلك أثر طيب".
ومضى "بيير" بعد أن نفد صبره عائدًا إلى بيته، وفي اليوم التالي، استيقظ وقد عقد العزم على أن يصبح ثريًا، وشرع يخطط للبحث عن عيادة أنيقة، ولكن عدم امتلاكه المال الكافي حال دون ذلك، فبدأ يهوي في بئر سحيقة من الإحباط.
والتقى بصديقة قديمة في أحد المقاهي، وأثناء الحديث سألته عن الشاب الأشقر الذي رأته معه منذ أيام. ووجد نفسه يقص عليها حكاية ميراث أخيه، فإذا بها تقول له: "إنه محظوظ حقًا، ولكن وجه التشابه بينكما قليل".
تأثر "بيير" وصدمته بذرة الشك التي ألقتها في نفسه. وتساءل عن مغزى عبارتها، وعبارة صديقه الصيدلي. وغرق في دوامات من الشك المخيف. وبدأ يسأل والده عن العام الذي تعرف فيه إلى صديقه "ماريشال"، وحكى له والده عن عطف صديقه عليه عندما كان في الثالثة من عمره، ومرضه، وعنايته به. وابتلعت "بيير" دوامة القلق، أكثر فأكثر. فمادام قد عرفه هذا الصديق الطيب، واهتم به صغيرًا قبل أخيه، وأحبه، فلماذا ترك الثروة الطائلة للأخ الصغير دونه؟
وبدأ يعيش في ذكريات الماضي، ويتذكر الورود التي كان الصديق يقدمها لزوجة صديقه، بل تذكر صورته وشعره الأشقر. ولطمته أمواج متباينة من الحب والحنان والندم والأسى تجاه أمه التي يحبها: كانت شابة، فائقة الجمال، روحها شفيفة هادئة، رضيت بزوج طيب شريف، رغم أنه يختلف تمامًا عنها. كيف عاشت دون أن ينبض قلبها بالحب؟ لابد أنها أحبت، وخفق قلبها ولو لمرة واحدة.
وبعد حصوله على صورة الصديق الطيب، تأكد من وجه الشبه الكبير الذي يتشارك فيه صاحب الصورة مع أخيه. وشعرت الأم من كلماته وتلميحاته بجوهر ما يفكر فيه. ولم يحتمل ما توصل إليه، فأصبح فظًا مع أمه وأخيه، ونشب شجار حاد بينه وبين "جان" الذي اتهمه بالغيرة الشديدة منه، عندئذ أفرغ كل ظنونه وصراعاته وشكوكه ويقينه، وحث أخاه أن يرفض تلك الثروة التي ستجلب الفضيحة والعار لأمهما، وخرج غاضبًا من البيت. وعندما سمعت الأم حديث الأخوين، أصيبت بموجة من التشنج، وكادت تختنق من فرط الألم، وبعد أن استردت وعيها، وهدأت قليلًا تحدثت باكية إلى "جان"، وأكدت له، وسط ذهوله، أن شكوك أخيه في موضعها، وأنها لم تحب في حياتها أحدًا سوى والده الحقيقي "ماريشال"، كما أنها لا تحس بالخزي مما حدث، لا سيما وأنه قد فكر في ابنه، وترك له ثروته. وتفهم الابن موقفها، وهدأ من روعها، ودعاها إلى التريث في اتخاذ أي خطوة تجاه الأسرة.
أما "بيير" فقد وجد في العمل طبيبًا على متن سفينة تجوب البحار شفاء لروحه.





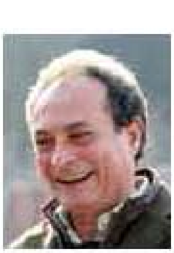
في التحولات وحدود النوع

النص والسياق

حسين حمودة
القاهرة

نظمت مدرسة الدكتوراة، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان التونسية، مؤخرًا، مؤتمرًا دوليًا كبيرًا وموسعًا حول "النص والسياق"، شارك فيه أكثر من خمسين باحثًا وباحثة، من بلدان عربية متعددة: تونس، والمغرب، ولبنان، ومصر. وقد سعدت بأن أكون من بين المشاركين فيه.

موضوع المؤتمر، أو الندوة، انطلق من ورقة عمل أساسية، أكدت قدم وأهمية العلاقة بين النص والسياق الذي يتصل به، سواء كان هذا السياق موصولًا بملابسات إنتاج هذا النص، أو بظروف قراءته وتلقيه. كما نوّهت ورقة العمل بتعدد السياقات التي تحيط بالنص؛ إذ هي سياقات لغوية وغير لغوية، متنوعة بتنوّع وجهات النظر والزوايا التي يمكن الإطلال منها على النص، فضلًا عن أن هذه السياقات قد تنحو أكثر من منحى وتتخذ أكثر من وجهة؛ فهناك لكلّ نص سياق تاريخي، وسياق ثقافي، وسياق حضاري، وسياق اجتماعي، وسياق سياسي، وسياق نفسي، وسياق ذهني.. إلخ، طبعا بجانب السياق اللغوي. وبحسب كل سياق يمكن أن ينفتح النص على مجالات لا حصر لها للتفسير وللتأويل ولاستخلاص المعاني. والتفاعل بين النص والسياق، تبعًا لهذا كله، يمكن أن يتيح مجالات خصبة في دراسة النصوص وتحليلها، أيًا كانت هذه النصوص، أدبية أو غير أدبية. وبعبارات محددة، أكدّت ورقة عمل هذه الندوة أن الهدف الأساسي من وراء تنظيمها هو "إثارة جملة من القضايا المرتبطة باشتغال العلاقة بين النص، بما هو مجموعة من العلامات والعلاقات [...]، والسياق باعتباره محدّدات توجّه المعنى"، كما أجملت مجموعة من المحاور التي يمكن خلالها مقاربة موضوع النص والسياق، وهي محاور تتصل بالتحديد المفاهيمي [النص، الخطاب، السياق، المقام]، وبالنص وسياقاته، وبالسياق بين التفكير اللغوي القديم والنظريات اللسانية الحديثة، وبأثر السياق في تحويل وجهة الدلالة اللغوية، وبالسياق بين "الذاتي" و"الموضوعي"، وبالسياق والتلقي.



في افتتاح الندوة، التي استمرت لثلاثة أيام طويلة محتشدة بالجلسات، كانت هناك كلمات لكلّ من عميد الكلية، والدكتور رضا بن حميد مدير مدرسة الدكتوراه الذي أكّد "ما للنص من علاقة حميمة بسياقاته [...] التي تسهم في إنتاجه، مع التشديد على ما لمثل هذه الندوات العلمية من دور في عَضْدِ الدرس الجامعي وتحفيز الطلبة لأنْ يستفيدوا من تواصلهم المباشر مع الباحثين العرب"، كما كانت هناك كلمات من قبل



اللجنة المنظّمة للمؤتمر، وعلى رأسها الشاعر الدكتور سمير السحيمي الذي بذل جهدًا كبيرًا في الإعداد العلمي والتنظيمي لهذا المؤتمر، ومعه الدكتورة منية عبيدي، وعدد كبير من طالبات مدرسة الدكتوراة قمن بجهد هائل، وشاركن، مع الطلاب، في مناقشات جادة حول المداخلات التي قدمها الباحثون والباحثات".

برنامج الندوة كان حافلًا. إحدى عشرة جلسة، أعقبت كل جلسة منها مناقشات كانت أحيانًا مستفيضة وأحيانًا كانت مقيّدة بضيق الوقت، وكلها غطّت موضوع النص والسياق من زوايا عديدة. تحركت بين اتجاهات نظرية وتطبيقية، وتطرقت لدراسة ظواهر قديمة وحديثة، وتناولت مجالات إبداعية وغير إبداعية، لكنها جميعًا ظلت موصولة بموضوع الندوة. وقد كان من هذه الموضوعات ما يرتبط بـ"نجاعة السياق في الفهم وحدوده"، و"النص العلمي والسياق المذهبي"، و"إكراهات السياق في بناء الخطاب السياسي"، و"السياق في الخطاب المسرحي: تجلياته ورهاناته"، و"شخصية النص الأدبي"، و"إنتاج السياق عند النقاد المعاصرين"، و"ملامح النظرية السياقية المعاصرة في نظرية النظم عند عبدالقاهر الجرجاني"، و"السياق في التراث النحوي"، و"القراءة وبناء سياق جديد للنصّ"، و"السياق التداولي في الرواية العربية"، و"السياق المقدس وبناء الخطاب السردي"، و"سياقات قصيدة النثر"، وسياقات "النص الرمزي"، و"فن الاعتذار وسياقاته في الشعر العربي القديم"، و"أوديب الملك: قراءة في السياق النفسي"، والسياق و"حوسبة المعاني"، و"النص وسياقاته من خلال رسالة سيبويه"، و"النص ودرجة الصفر للسياق"، و"الأحجية الغنائية في السياق الروائي السوري"، و"الأثر السياقي في تشكيل الدلالة"، وغيرها من الموضوعات.

> يكفي التفكير في فنّ "الملاحم" للتأكيد على سياقات متعددة ومتغايرة

مشاركة كاتب هذه السطور كانت تحت عنوان "تحوّلات السياق واختبار حدود النوع الأدبي"، وقد انطلق فيها من ملاحظة أن أشكال الأنواع الأدبية كانت وظلت، عبر تاريخها كله، في حالة حراك دائم، وأن هذا الحراك كان مقترنًا دائمًا بسياقات متغايرة مؤثّرة.

فالبحث عن قوانين ثابتة، نهائية، سواء لبعض الأشكال الأدبية، أو لما يميّز الأدب عن غيره من أشكال الكتابة، أو حتى لما يصوغ "أدبيّة الأدب".. لم يسفر هذا البحث، في أية فترة من فترات التاريخ، عن تصورات مكتملة وقاطعة يمكن الاحتكام لها والاطمئنان إليها. ولعل الاستنتاج الوحيد، الذي يمكن الخلوص إليه من رحلة هذا البحث، هو أن "الحراك" الدائم يمكن أن يكون هو القانون الثابت الوحيد الذي يسيّر تاريخ الأشكال الأدبية، والذي يكمن وراء تغيّر مفهوم "أدبية الأدب" ذاته، وأن سياقات إنتاج النصوص الأدبية، وسياقات تلقّيها ـ وهي سياقات متغيّرة بالطبع ـ تمثّل موجّهات لمغامرات الكتابة وموجّهات لكيفيات تلقيها وللحكم عليها؛ وأيضًا موجّهات لإدراجها في هذا الشكل الأدبي أو ذاك، بل ـ في بعض الحالات ـ للتسليم بكونها ماثلة داخل دائرة الأدب، أو قائمة على حدود هذه الدائرة، أو واقعة فيما يترامى خارجها. والأمثلة في هذه الناحية أكثر من أن تحصى. كانت هناك، دائمًا، "تنظيرات" و"تقعيدات"، أو محاولات لوضع قواعد، للتمييز بين الشعر والنثر، في الموروث النقدي العربي القديم، مثلًا.. ولكن هذه التنظيرات والتقعيدات لم تصمد طويلًا أمام مغامرات الكتابة المتجددة في الشعر وفي النثر معًا. وكانت هناك محاولات كثيرة للبحث عن سمات ثابتة تحدّد معالم الشكل الروائي، في الموروث النقدي الغربي، ولكن تمرّد على هذه السمات، ولا يزال يتمرد، النتاج المكتوب بهذا الشكل المرن الذي يتميز بأنه، تقريبًا، "شكل بلا شكل". وكانت هناك "نماذج" وتصورات تبدو شبه محكمة تبحث عن الملامح المائزة لشكل القصة القصيرة [من أشهرها النموذج الذي صاغه الكاتب الأمريكي إدجار آلان بو في منتصف القرن التاسع عشر، ثم التصورات التي قدمها، فيما

بعد، الناقد فرانك أوكونور في كتابه الشهير "الصوت المنفرد"]، ولكن الإبداعات القصصية القصيرة لم تحفل أو تهتمّ أبدًا بمثل هذه النماذج والتصورات، وظلت تفيض دائمًا خارجها. وكانت هناك، بجانب هذا، محاولات بعض النقاد للبحث عن "أدبية الأدب" ولتحديد اللغة الأدبية ـ ومنها محاولة بعض النقاد الذين انتموا إلى المدرسة التي أطلق عليها "مدرسة الشكلانيين الروس" ـ ولم تصل مثل هذه المحاولات إلى تمييز حقيقي لهذه "الأدبية" ولا لتلك اللغة.. إلخ.

ما الذي بقي، إذن، من السعي المتواصل إلى التقعيد والتنظير للأشكال الأدبية، ثابتًا وقادرًا على الصمود في مواجهة المغامرات الإبداعية المتجددة؟

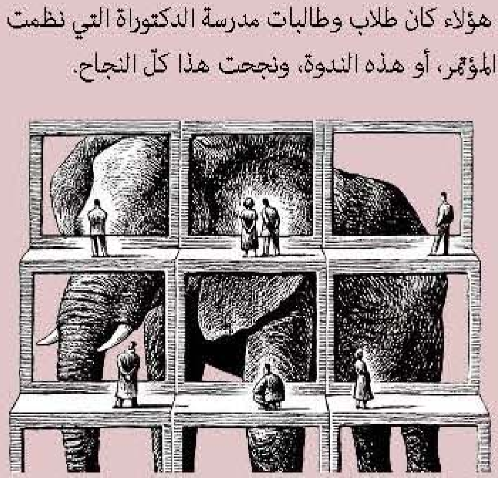
أو: ما الذي استطاع، من بين كل التصورات حول الأدب ودوائره النوعية، أن "يواكب" حركة اندياح حدود الأنواع والأشكال الأدبية، وتداخلها، واستنانها لأعراف جمالية متغيّرة من فترة لأخرى، ومن سياق لسياق؟

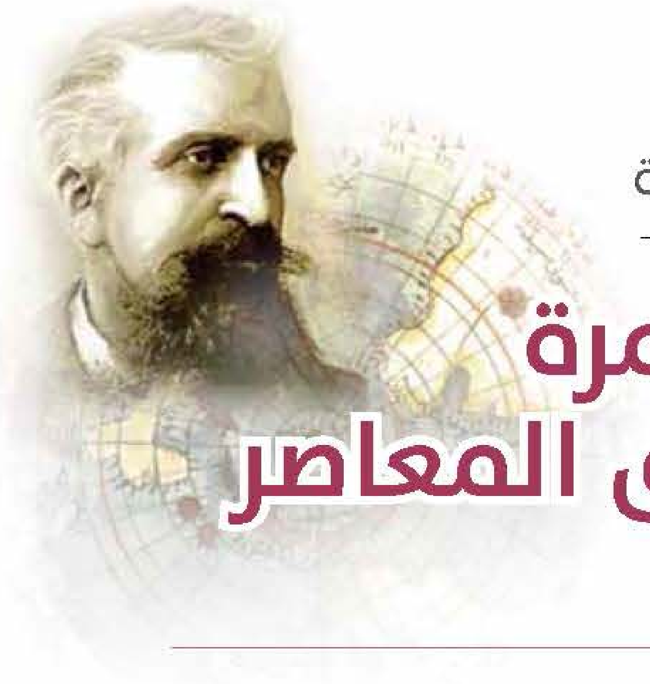
في تاريخ الأدب العربي كانت وظلت دائمًا "الاتفاقات" حول "الأشكال الأدبية" في حالة حراك واضح. وعبر فترات متعددة من هذا التاريخ تغيرت الأعراف التي تدرج، أو لا تدرج، أشكالًا مثل "المقامة"، و"الرسائل"، و"الخطابة"، ..إلخ، ضمن مجال الأدب. وفي وجهة معاكسة، كانت هناك بعض كتابات النثر الصوفي، التي أنتجت في زمن وفي سياق بعينهما، لم ينظر فيهما إلى هذه النصوص باعتبارها "أدبًا".. ولكن هذه النصوص، في زمن آخر وفي سياقات أخرى، تحولت إلى جزء من التراث الأدبي. والأمر نفسه يمكن ملاحظته في تاريخ الأدب الغربي، بتمثيلات متعددة طالت بعض أشكال الكتابة التي صعدت وازدهرت ثم اختفت، كما طالت صعود وانحدار وتحوّر أشكال أدبية أخرى.

السؤال عما يصوغ كل هذا الحراك، في مسيرة الأنواع والأشكال الأدبية، وفي تغيّر معنى الأدب نفسه، تتصل الإجابة عنه، طبعًا، بأسباب كثيرة. منها ما يرتبط بالمبدعين أنفسهم؛ بمغامراتهم المتجدّدة التي يمثل بعضها اختبارات دائمة وحقيقية لحدود "نظرية النوع الأدبي". ومنها ما يتعلّق بالسياقات المتنوعة، تاريخيًا وثقافيًا وحضاريًا وسياسيًا واجتماعيًا..إلخ، التي يمكن أن تقود إلى صياغة معايير نسبيّة للتعامل مع الأنواع والأشكال الأدبية، لإنتاجها ولتلقّيها معًا، ولتحديد قيمها الجمالية والمعرفية. وفي هذه الوجهة هناك تمثيلات متنوعة تحيط بحراك الأنواع الأدبية، بوجه عام، وبدور السياقات المتعددة في صياغة هذا الحراك.

وقد توقفت، بكثير من التفاصيل والتمثيلات، عند تاريخ الانتباه لحراك الأنواع الأدبية، ومحاولات بعض النقاد والمفكرين لوضع تصورات حول "التحقيب"، أو بلورة بعض "الحقب" والمراحل في تاريخ الأشكال الأدبية، وعند مسيرة تطور الأنواع الأدبية بوجه عام، وتسارع حراكها في بعض الفترات أكثر من فترات أخرى، ومن هذه الفترات القرن العشرون الذي شهد تسارعًا في حراك الأشكال الأدبية بموازاة التغيرات المتلاحقة في السياقات التي عرفها هذا القرن خارج مجال الأدب، ثم توقفت عند سياقات تلقّي الأدب، وهي سياقات متباينة قد تزيح أنواعًا أدبية وترحّب بأنواع أخرى، وانتهيت إلى بعض القضايا والظواهر التي يطرحها التفكير في موضوع "تحوّلات السياق واختبار حدود النوع الأدبي"، ومن هذه القضايا ما يرتبط ببعض الفنون المستحدثة، مثل السينما، وتأثيرها على الأشكال الأدبية، وما يتصل ببلورة، أو عدم بلورة، معنى "الفردية" في بعض المجتمعات، وما يقترن بهيمنة "المركزية" الغربية في تصورات بعض النقاد لمسيرة الأشكال الأدبية الحديثة، خصوصا القصة والرواية، وما يتعلق بالسؤال حول الأدوار التي قامت بها الأشكال الأدبية التي بزغت في سياق ما، ولكنها عبرت هذا السياق وأصبحت مؤثرة في سياقات أخرى. ويكفي التفكير في فنّ "الملاحم" للتأكيد على قدرة بعض الأشكال الأدبية على عبور سياقات متعددة ومتغايرة.

بقي أن أقول إن مدينة القيروان مدينة جميلة بأهلها وبكثير من مبانيها، ومن هذه المباني مسجد عقبة ابن نافع و"بئر بروطة" وفسقية الأغالبة، وجميلة أيضًا بروح العلم التي تسود بين طلّابها وطالباتها ـ وهي امتداد ربما لروح قديمة موروثة ـ ومن هؤلاء كان طلاب وطالبات مدرسة الدكتوراة التي نظمت هذا المؤتمر، أو هذه الندوة، ونجحت هذا كلّ النجاح.





شرعية التحديث بمرجعية غربية

الأنساق المضمرة في الاستشراق المعاصر

محمد نجيب التلاوي
القاهرة

من منطلق الشعور بالقوة، والتفوق الحضاري تأسس الاستشراق بشكل منظم في بداية القرن الثامن عشر، وهو نوع من الفكر القائم على التمييز الوجودي والمعرفي بين الغرب والحضارات الأخرى، ولاسيما حضارات الشرقين الأقصى والأدنى. وتاريخيًا لم يكن الاستشراق هو أول اتصال قصدي من الغرب بالشرق، فقد بدأ الاتصال الأول بقرار مجلس الكنائس في فرنسا 1312 بإنشاء مركز للدراسات العربية والعبرية والسريانية.

يعبر "جوستاف لوبون" عن الاستشراق بمفهوم نفسي فيقول: إن الاستشراق ساعد على نمو تصور ذكوري بغيض للعالم، ولم يقدر التحولات الحضارية في دول الشرق".

وتلك القوة العنصرية الاستعلائية في القرن الثامن عشر خلقت قناعة لدى الأوربيين بأن النهر المعرفي الوحيد في العالم هو النهر الأوربي الذي تفجر من الأغريق قديمًا، وامتد حديثًا في غرب أوربا "إنجلترا وفرنسا" وتلك القناعة دفعتهم إلى إقرار عمل منظم يتمثل في إرسال بعض علماء أوربا في كل التخصصات إلى الشعوب الحضارية في العالم بحثًا عن إجابة لسؤال واحد هو: ما حجم تأثير الثقافة الأوربية قديمًا وحديثًا في ثقافات وحضارات العالم الأخرى؟

إذن الاستشراق مسمى لنشاط طائفة من العلماء الذين تخصصوا في دراسات الشرقين الأقصى والأدنى. وهم فئة من فئات أخرى انتشرت في أرجاء العالم. ومن هنا نشأت علوم المقارنات. وأسجل على هذا المدخل التاريخي الآتي:



أولًا: بدأت حركة الاستشراق علمية معرفية لتعزيز التفوق العسكري الانجليزي والفرنسي لكنها تحولت بعد ذلك إلى خدمة أهداف سياسية، واقتصادية، ودينية.

ثانيًا: بدأ اهتمام أوربا بالشرق العربي بدافع ديني، إلا أن حركة الاستشراق المنظم والمدعوم من الحكومات والمؤسسات الأوربية سبقت حركة التبشير المنظم في أوربا.

ثالثًا: شجعت بحوث الاستشراق الأولى الأوربيين على قرار تدريس المقارنات في الجامعات الأوربية لتنشئة جيل ممتلئ بالاعتزاز بثقافته مقتنعًا بالسيادة الأوربية المعرفية للعالم. وعندما استغلت الدراسات المقارنة المضادة عن الشعوب المحررة من الاستعمار في بدايات النصف الثاني من القرن العشرين والتي بحثت هي الأخرى عن تأثير ثقافتها في أوربا "البحوث العربية" كان رد الفعل الأوربي والأمريكي إلغاء مقرر الأدب المقارن من أكثر الجامعات، واستبدله بالدراسات الترجمية حتى لا تتداعى أو تهتز هيمنتهم على العالم في عيون شبابهم.

رابعًا: تأسيس حركة الاستشراق صاحبه إقرار فكر مؤسس "الاستشراق القديم" الذي أصبح "تابوه" ووصف بأنه جامد وعصي على اللمس، وهي المنطقة التي تجرأ عليها "إدوارد سعيد" وهاجمها في كتابه "الاستشراق".

خامسًا: أرجو ملاحظة أن منطوق "الشرق" في كتابات الاستشراق والبحوث الحضارية ليس المقصود به المنطقة العربية "الشرق الأدنى- الشرق العربي- الشرق الأوسط".

شجعت بحوث الاستشراق الأوربيين على قرار تدريس المقارنات في الجامعات الأوربية

سادسًا: بمناسبة تقسيم العالم إلى شرق وجنوب، لاحظوا معي أن هذا التقسيم عنصري- هو الآخر- لأن اوربا اعتبرت نفسها مركزًا للعالم، فالشرق شرق بالنسبة لموقع أوربا، وهكذا. وقبل البحث عن المسكوت عنه الذي فجره إدوارد سعيد وجعله من أكبر المنظرين للاستشراق في العالم سأحاول أن استكمل جهوده ببعض الاستنتاجات وتحليل بحث هنتجون عن "صراع الحضارات". ويجدر بي أن أتوقف معكم لتقديم تقييم عام لكتاب الاستشراق لإدوارد سعيد "إدوارد وديع سعيد" الذي ولد في القدس لأب فلسطيني وأم لبنانية، وانتقل إلى القاهرة، ثم استوطن أمريكا، وتخرج في جامعة هارفرد، وبعد حصوله على الدكتوراه في الأدب الانجليزي 1966 تخصص في الأدب المقارن. بدأ اهتمامه الحقيقي بقضة فلسطين وقضايا الشرق العربي بعد هزيمة يونيو 1967. وكتابه "الاستشراق" ليس هو أفضل أعماله. وهو نفسه لم يتوقع له هذا الانتشار. وقد سبق إلى نقد الاستشراق من كتّاب غربيين ذكرهم إدوارد سعيد في كتابه، وسبقه إلى هذا الموضوع من العرب: عبد اللطيف الطيباوى، أنور عبد الملك، عبد الله العروى. ثم سار على دربه: عبد الوهاب المسيري في موسوعته وفي كتابه "الأيديولوجية الصهيونية" 1983، ثم حسن حنفي في كتابه "مقدمة في علم الاستغراب" 1991 الذي سعى هو الآخر إلى فك عقدة النقص التاريخية في علاقة الأنا بالآخر، والقضاء على مركب العظمة للآخر الغربي الأمريكي بتحويله من دارس إلى مدروس. واستطيع أن أفسر سبب الانتشار الكبير لكتاب إدوارد سعيد بالآتي:

أولًا: لأنه أمريكى، وروجت له وسائل الإعلام الغربية على أنه فهم جديد للفكر الغربي الاستشراقي، وأنه بالوعي النقدي المضاد تجرأ على :تابوه" الفكر التأسيسي القديم للاستشراق.

ثانيًا: لأنه قدم محاولة متوازنة لفهم الآخر برؤية مقدرة للواقع السياسي والعمق الثقافي والوعي التاريخي.

ثالثًا: صنف الكتاب صاحبه كممثل لـ "النظرية المرتحلة".

رابعًا: لأن الكاتب لم يتكلس في رؤية أحادية، وإنما جمع مقامات الرؤى وساعدده على ذلك ثقافته الموسوعية من ناحية، واعتماده على منهجية النقد الثقافي من ناحية أخرى.

خامسًا: جاء كتاب "الاستشراق" ليمثل رأيًا جديدًا في مسار الحرب الباردة، لأنه ناهض فكر هيننتجتون في صراع الحضارات.



قرأت ترجمتين لكتاب "الاستشراق": واحدة لمحمد عناني والأخرى لكمال أبو ديب، وتمنيت لو اعتمد ت على ترجمة كمال أبو ديب، لأنه الأوسع ثقافة في هذا الموضوع. وبالفعل حصلت على ترجمته، ولكنني أعترف الآن بأن ترجمة كمال أبو ديب أكثر من سيئة، فالصياغة مرتبكة والأخطاء الطباعية كثيرة. واللكنة الأعجمية لم تختفي من أسلوبه، ولم تشفع له مقدمته الجيدة عن فن الترجمة التي ذيل بها مقدمته للكتاب.

أما عن رأيي الخاص في منهجية هذا الكتاب فأحدده في الآتي:

أولًا: أفضل ما في الكتاب اعتماد الكاتب على منهجية النقد الثقافي، لأنه كان مناسبًا لثقافته الموسوعية ولطريقة التناول الجديدة التي تعتمد على تقدير الواقع وتوثيق الرؤية توثيقًا ثقافيًا وتاريخيًا. وهو مختلف عن سابقيه من المستشرقين الذين انطلقوا من الأفكار التاسيسية الجامدة المؤسسة للاستشراق، فمثلوا ببحوثهم إسقاطات عقيمة. وإذا كان النقد الثقافي أحد نقدات ما بعد الحداثة المعنية بتفكيك الأيديولوجيات فهو الأنسب إذن للغاية البحثية التي تطلع إليها إدوارد سعيد الخاصة بتفكيك الخطاب الاستشراقي الجامد الذي تأسس في القرن الثامن عشر، وتكلس في القرنين التاسع عشر والعشرين.

وكانت قناعة إدوارد سعيد في تعبيره: "لا يمكن للاستشراق أن ينتج معرفة بالخطاب الاستشراقي الجامد المسيطر".

آخذ على إدوارد سعيد تقليصه لدور "الآخر" في قضية الاستشراق

ثانيًا: آخذ على إدوارد سعيد تقليصه لدور "الآخر" في قضية الاستشراق "الاستشراق الممتد في العالم كله، بينما اختصره في الشرق؛ فالشرق العربي فقط".

ثالثًا: يحلو للكثيرين ومنهم المترجم "كمال أبو ديب" التركيز على تأثر إدوارد سعيد بـ "فوكو"، وإدوارد نفسه لم ينف أنه استعار من فوكو قضية المعرفة والسلطة. وأعتقد من جانبي أن الأصوب أن نقول إنه تأثر بـ "التوسيير" قبل "فوكو"، لأن "التوسيير" نفسه هو أستاذ "فوكو" ، وكان "ألتوسيير" أول من تحدث عن السلطة والمعرفة، وأنا اشفق على هذا المفكر الماركسي الذي أعتبر أن التأريخ النقدى نفسه ظلمه. ونجد أكثر الدارسين يقفزون من "لوكاش" إلى "جولدمان" متجاوزين "التوسيير"، ويبدو أن الرجل استشعر بعضًا من هذا الغبن فجن في آخر حياته.

وإذا كان د. وليد حمارنه يعدد المؤثرين في إدوارد سعيد، فأزيد بتأثره بالروح الخلدونية الموسوعية، لأنه لم يعط فرصة لتعدد الأصوات في عرضه – على الرغم من كثرة الاستشهادات- ولكنه شد كل الخيوط بيده، ليسيطر صوته البحثي على كل الأصوات تمثلًا لابن خلدون.

رابعًا: التحليل رائع ولكن المعالجة الجيدة عند إدوارد سعيد جاءت ناعمة حالمة طوباوية- كما سأعرضها في النهاية- ويخيل لي أن إدوارد سعيد استراح لتصنيفه ككاتب من كتاب ما بعد الكولونيلية الاستعمارية، وظن أنه يخطط لعولمة إيجابية جديدة.

أقدم لحضراتكم أربع لوحات توضح لنا تصور الغربيين للشرق العربي.

اللوحة الأولى:

عندما أراد خديوي مصر – في نهاية القرن التاسع عشر- أن يعلم ابنه في فرنسا، نصحه الفيلسوف الفرنسي أن يصطحب ابنه إمرأة معه.. وعندما استفسر الخديوي عن هذه النصيحة قال له الفيلسوف الفرنسي، كي ينجح إبنك في فرنسا، لأنني أفهم خصوصية الرجل الشرقي من خلال قراءاتي لألف ليلة وليلة.

اللوحة الثانية:

إمرأة فلوبير "كشك هانم"، وهي في عمله محظية مصرية ترمز إلى الشرق العربي. ولذلك قدمها "فلوبير"

صامته لم تتحدث عن نفسها أبدًا، ولم تعبر قط عن مشاعرها، ولا عن حدود حضورها التاريخي، وقدمها لقرائه "شرقية نمطية" وتولى هو الحدث عنها، وإذ غيب فلوبير المرأة الشرقية وجعل نفسه كأوربي هو المتحدث عنها، شاعت في أعمال روائيين آخرين صورة المراة الشرقية المثيرة والجذابة، لينسجم ذلك مع مفهومهم عن الاستشراق الذكوري، ثم وصفوا الشرق العربي بـ "الظل الصامت" الذي ينتظر الغربي ليهبه الحياة!

اللوحة الثالثة:

وبالتحديد في جامعة "برنستين" أرادوا السخرية من العرب، فصمموا للخريجين زيًا عربيًا "ثوب ولباس رأس وصندل" ولما وقعت نكسة 1967، يقول إدوارد سعيد " قضت الخطة الجديدة ألا يسير الخريجون المحتفى بهم وهم يرتدون الزي نفسه، ويسيرون في الموكب رافعين أيديهم فوق رؤوسهم؛ ليعبروا عن هزيمة العرب في حرب يونيو!

اللوحة الرابعة:

بعد حرب 1973 صور الأمريكيون العربي بأنفه المعكوف شيخًا يقف وراء مضخة للبنزين، لاستفزاز الرأي العام ضد العرب، وليوضحوا بهذه اللوحة أن العرب هم سبب مشكلاتهم تمهيدًا للإقناع بحقهم في السيطرة على العرب لإنهاء احتكارهم للطاقة.. وعززوا اللوحة بشعار البقاء للأصلح في حماية التبرير الداروني الذي يراه انتقاء طبيعيًا لصالح جماليات الطبيعة. هذه اللوحات الأربع ما كان لها أن ترسم هذا التصور الغربي للشرق العربي إلا من خلال بحوث المستشرقين العنصرية التي تفتقر إلى المنهجية العلمية، والحقيقة المعرفية، كما يقول إدوارد سعيد. واسمحوا لي أن ألخص تبريرات إدوارد سعيد لهذا المفهوم المنحرف الذي نسجه المستشرقون للعرب في ثلاث نقاط:

> **بعد حرب 1973 صور الأمريكيون العربي بأنفه المعكوف شيخًا يقف وراء مضخة للبنزين**

أولًا: التكوين الفكري الأسطوري الخاطئ عن الشرق العربي، يقول " نص -351 وهكذا تغذي أسطورة أخرى عند المستشرقين الذين لا يقدرون الأمر حق التقدير، ويتجاوزون، ويسرعون لإعادة إنتاج الشرق على الطريقة الغربية "الشرقنة". وعندما يناقش "سعيد" كتاب :تاريخ كمبردج للإسلام" – صدر في مجلد 1970 E يقول / 347 "هذا عمل يمثل فشلًا فكريًا على الرغم من أن المؤلفين هم نجوم الاستشراق؛ لأن محرريه قبلوا عددًا كبيرًا من الأفكار دون تمحيص، بالاضافة إلى الاعتماد المفرط على مفهومات غائمة".

ثانيًا: القناعة بأحقية الغرب في احتلال الشرق، فشرقنته بمعرفة الغرب، يقول سعيد 288 " كانت المسألة الرئيسية بالنسبة لهم هي أن يبقوا الشرق العربي وإسلامه تحت سيطرة الرجل الأبيض". ويقول لورانس / 290 في كتابه "أعمدة الحكمة السبعة" بأنهم لن يسمحوا للشرق أبدًا أن يتجه وجهته الخاصة، أو ينفلت من السيطرة الغربية.

ثالثًا: كراهية الغرب للإسلام.. مع التعاطف المطلق للأمريكيين مع إسرائيل، ويعترف جب /308 بقوله: إن كراهية المستشرقين للإسلام زادتهم كراهية للشرق كله".

ويرى "فون جروبنام" أن الإسلام دين ضد التطور، وأصبحت هذه المقولة حكمة ذرائعية في الدراسات الاستشرافية الأمريكية المعاصرة، ويحلل عبد الله العروي آراء هذا المستشرق فيقول بانه وقع أسيرًا لشيئين:

1. المذهبيات الاستشراقية التي ورثها.



2. أن هذه وجهة نظر سياسية عن الإسلام، وليست ثقافية، لكنها بالتأكيد أثرت على المستشرقين الجدد.
والترويج لهذه الآراء الاستشراقية عن المسلمين والعرب دفع طلاب جامعة كولومبيا التي يعمل بها إدوارد سعيد- أن يقولوا عن برنامج اللغة العربية: "إن كل لفظة من لفظتين في اللغة العربية ذات علاقة بالعنف" / 332.

الاستشراق الجديد "الآن":

تتزعم أمريكا الاستشراق الجديد بعد انحسار الدور الإنجليزي والفرنسي. وقد هيأت أمريكا نفسها لهذا الدور التاريخي مذ تأسيسها للجمعية الشرقية الأمريكية 1842 وقد دعا رئيسها آنذاك إلى أهمية أن توجه أمركيا لدراسة الشرق لتقتفي خطى الامبريالية الأوربية، وسخروا لهذه المهمة: الإعلام والجامعات والتعاون مع مؤسسات التبشير. ويقرر إدوارد سعيد أن وعد بلفور 1917 أخذ في الولايات المتحدة الأمريكية.

وفي سنة 1950 أوصت لجنة سياسة العلاقات الثقافية بضرورة العمل على الحصول على كل منشور ومطبوع له أهمية في لغات الشرق، والشرق العربي بخاصة بداية مما نشر في 1900. وينبغي على الكونجرس أن يقر هذه التوصية باعتبارها من إجراءات أمننا القومي- على حد تعبيرهم - ..

وعززوا هذا الدور الجديد بتأسيس معهد الشرق الأوسط 1946 تحت الإشراف المباشر للحكومة الفدرالية.

> تتزعم أمريكا الاستشراق الجديد بعد انحسار الدور الإنجليزي والفرنسي

ويقسم إدوارد سعيد الاستشراق الآن إلى نوعين:

- الاستشراق الكامن.
- الاستشراق الظاهر.

ويقصد بالكامن الفكر الراسخ الذي هو استشراق القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وهو فكر جامد لكن تأثيره مازال ممتدًا حتى الآن.

أما الظاهر فيقصد به الجهود التي ترصد المتغيرات في الشرق "ثقافة- سياسة- اقتصاد- اجتماع .."

ويرى أن الاستشراق الآن يتمتع بميزتين:

أ- يتمتع بـ القوة الخابرة والرؤية كبديل عن الإسقاط والرؤية.

ب- يتمتع بالدعم الكامل من: مدارس الجيش اللغوية/ الجهود التبشيرية/ الإعلام/ معهد الشرق الأوسط/ المؤسسات الحكومية المعنية/ المؤسسات الخاصة.

وتركزت مهام الاستشراق الجديد على الآتي:

أ- استمرار الهيمنة "استعمار غير مباشر" على الشرق العربي.

ب- الاستشراق مصدر من مصادر التشريع للقرار السياسي الأمريكي.

ج- استمرار العمل على شرقنة الشرق باستراتيجية مغايرة.

قال الخبير الإعلامي "هارلد لاسول" / 336 "لا يهم ما يكونه البشر أو ما يعتقدونه، ولكن الأهم ما يمكن أن يدفعوا إلى أن يكونوه ويعتقدوه .." ويرى إدوارد سعيد أن إرهاصات النجاح للاستشراق الجديد تبلورت في المظاهر الآتية: " تحذير"

أولًا: ص 366 التلاؤم المتبادل بين طائفة من طبقة المثقفين العرب والإمبريالية الجديدة أحد انتصارات الاستشراق، ومثل بقول طه حسين بالهوية المتوسطية، وهو يعبر عن هوية النخبة في مصر.

ثانيًا: إدارة أكثر الجامعات في العالم العربي تسير تبعًا لنسق موروث من قوى استعمارية سابقة، أو بتنفيذ بعض التوجهات الحصرية كفرض اللغة الأجنبية، يقول كرومر / 265. "ألفتنا ليست لشعوب الشرق

فحسب ، بل لعاداتهم وتقاليدهم ومشاعرهم وتاريحهم ودياناتهم .. وهذه أحدى طرائق الاحتفاظ بنفوذنا الذي نلناه في الشرق". ويقول "هارلد لاسول" 36: "واللغة الأجنبية المكتسبة ستتحول إلى جزء مهم من الهجوم الخفي على السكان الشرقيين.."

ثالثًا: اتباع سياسة التجريف لاستقطاب القلة من الطلاب المتميزن.

رابعًا: الإغراء بزيادة الرغبة الاستهلاكية للمظاهر الغربية؛ لأن طغيان القدرة الاستهلاكية سيغبر الذوق في المنطقة العربية.

خامسًا: لعب الاستشراق دورًا ناجحًا في تقسيم تركيا بين الإنجليز والفرنسيين بفضل تقارير لعملاء الاستشراق في المنطقة / 275.

سادسًا: تحريك الاستراتيجية من شرقنة الشرق بأيدي الغربيين إلى شرقنة الشرق بتوجيه الشرقيين. يقول سعيد "الشرق الحديث بدأ يشارك في شرقنة نفسه كما يريد الغرب تمامًا مثلما نجح الفكر الماركسي - من قبل- في استقطاب عدد كبير من المثقفين العرب، وهي نفسها الطبقة التي يستقطبها الاستشراق الجديد المسيس ليتحدثوا عن شرعية التحديث بمرجعية غربية.

لعب الاستشراق دورًا ناجحًا في تقسيم تركيا بين الإنجليز والفرنسيين بفضل تقارير لعملاء

ثورات الربيع العربي أنموذجًا

والمستشرقون الجدد قلة منصفة: "جب - ماسينون"، وكثرة عنصرية استعلائية، واقتطف من الفريقين أبرز الافكار المساعدة على الكشف عن المسكوت عنه وبخاصة عند الكثرة العنصرية والاستعلائية، وذلك لاستفزاز الباحثين العرب للرد العلمي. وكل في مجاله. ومن هذه الأفكار:

1. ص 333 / مرجع 103 / " بدأ الدين المسمى بالإسلام برجل أعمال ثري من شبه الجزيرة العربية اسمه محمد، ادعى النبوة، وبعد موته بقليل سجلت تعاليمه في كتاب يدعى "القرآن"، وصار الكتاب المقدس للإسلام.

2. العربي لم يشتر حكمة من تجربة. وهم يعشون حالة حرب دائمة من ألف سنة، ولذلك هو غير آمن ... ومع ذلك يتصرف وكأن الأمن والأمان خبزه اليومي .."

3. الشرقيون المعاصرون بقايا مهينة لعظمة سالفة.."

4. إن ما يسمى بالأدب في التراث العربي أكثره كتب من قبل الفرس؛ لأن العقل العربي عاجز عن إنتاج أي شيء سوى البلاغة".

يمكن أن نحدد الدوافع لهذه الآراء المغلوطة- وهي كثيرة- في الاتي:

أولًا: لأنها دراسات لم تتحرر من الفكر الاستعماري الاستعلائي المؤسس للاستشراق، والذي كان مشبعًا بأهواء العند العقائدية، ثم بالمنفعة الاقتصادية.. وجعلوا الشرق ذاتا تحريضية لهم.

ثانيًا: اعتماد تلك الدراسات على ثلاثية "العرق/ الدين / الحضارة" وانتهت هذه المنهجية الثلاثية، أما بتهنئة الذات حال انتصارها، أو مناصبة العداء للآخر. ومن المفترض أن تتمدد هذه المنهجية الثلاثية لتستوعب دراسة الإنسان في واقعه المعيش لتقدير الحتمية التاريخية والتجربة الانسانية الواقعية مع ضرورة الاسقاط القصدي للتجريدات الاستباقية التي تكرس التذكير بالانحلال الاغوائي للمعرفة.

ثالثًا: يعجب إدوارد سعيد من الاستشراق المختص بالعرب والإسلام وأنه لم يطور نفسه، على الرغم من أن الاستشراق المختص بشرق آسيا بدأ في تطوير نفسه منذ عام 1960.

رابعًا: ويرى أن ولاء المؤرخ قد يؤثر في اختياره لموضوع بحثه، غير أنه لا ينبغي أن يؤثر على معالجته له، وهذا الأمر لم يتوفر لأكثر دراسات المستشرقين - نص: "إنني اعتبر أن الاستشراق في ارتقائه التاريخي قد أخفق اخفاقًا إنسانيًا بقدر ما هو إخفاق فكري .." / 371.

أما القلة المنصفة من مستشرقين فأكثرهم من المانيا، ثم فرنسا.. واقتطف هنا مقولات موجزة لأفكار من "جب وماسينيون" كقولهما:

1. التوحد بالإسلام أقوى من التوحد الأقوامي.

2. لإسلام بنية فوقية مهددة من: الشيوعيين - العلمانيين - وبعض الساسة والقوميين ...

3. إذا تمكنت العلمانية ستقرب الشرق من خصائص الغرب.

وإذا كان إدوارد سعيد يمثل اتجاه نقد الضد لجهود المستشرقين فيجدر بنا أن نقترب من نموذج آخر من المستشرقين المعاصرين يمثل امتدادًا للاستشراق المسيس الذي يتحمس للإمبريالية والعنصرية وأعني به "هنتنجتون" لنكتشف من خلال تحليل بحثه عن "صراع الحضارات" بعض المسكوت عنه في الاستشراق المعاصر.

وأنا اقصد قصدا التمثيل بـ "هنتنجتون" لثلاثة أسباب:

أولًا: لأنه من أبرز مهندسي الحرب الباردة التي انتصرت فيها أمريكا، فأصبح الرجل مسموع الرأي عند السياسيين في أمريكا.

ثانيًا: لأنه خص الحضارة العربية والمسلمين بعداء خاص.

ثالثًا: إذا ربطنا بين أفكار بحثه في كتابه "صراع الحضارات"، وقرارات السياسة الامريكية في نهاية التسعينيات من القرن الماضي، ومطلع الالفية الجديدة سنكتشف العلاقة الوطيدة والمؤثرة في القرار السياسي الامريكي "العرب . نموذجًا: العراق + أفغانستان..).

ومن خلال تحليل خطاب هنتنجتون عن صراع الحضارات نكتشف الاتي:

أولًا: القول بصراع الحضارات مؤكد بدافعية صراع الديانات، وبخاصة بين المسيحية والإسلام. وهذا يعني إعادة انتاج الفكر العدائي المؤسس لحركة الاستشراق القديم ضد الإسلام.

ثانيًا: يمثل هنتنجتون فكر ما بعد الحداثة لتفكيك الايديولوجيات التي ستتسبب، من وجهة نظره، في تأجيج صراع الحضارات المرتقب- وقد يكون هذا التفكير جيدًا، إلا أنه عاد وقال بأهمية وجود أيديولوجية واحدة تهيمن هي فقط على العالم، وهي أيديولوجية الفكر الغربي، التي يجب أن تسود في الألفية الجديدة. وإذا كان هذا الرأى يمثل دعمًا للفكر الاستشراقي المؤسس.. فهو من وجهة نظري سيمثل ذريعة لاستمرار الحروب الباردة في العالم، ويعزز الجرائم، وسيكون رد فعل الآخر على فكر هنتنجتون بالتغذية المرتجعة للعصبيات والقوميات. وفي تقديري أن أفكار هنتنجتون تعتمد على التقديرات السياسية الآنية أكثر من اعتمادها على تقدير العمق التاريخي للثقافات والحضارات.

ثالثًا: أشار هنتنجتون إلى أهمية استثمار أمريكا للخلافات العرقية والدينية والحدودية لتشعر دول نفوذها بالحاجة الدائمة للدعم الأمريكي.. وعلينا- يقصد الأمريكيين - أن نعنى بأمرين:

أ- الدعم الكامل للأفراد والجماعات التي تؤمن بفكر الغرب وقيمه في دول مناطق النفوذ الامريكي.

ب - دعم وتقوية المؤسسات الدولية التي تضفي الشرعية على ممارسات الفكر الاستشراقي الحديد.

وفي الختام أعود إلى كتاب "الاستشراق" لإدوارد سعيد الذي يبلور فكرة الاصطلاحي لمسار الاستشراق بفكرة التقريب بين الثقافات للقضاء على الرؤية الشوفينية العدوانية. وذلك بالإفادة من النظرية الاستشراقية الفرنسية التي حافظت على منافعها الاستعمارية ولكنها أعلت من شأن التمدن، وبناء عليه يرى "سعيد" أن الثقافات والحضارات ليست ثابتة، ومن ثم فالعادات والتقاليد كذلك متحركة.. إذن علينا ان نعمل على إمكانية تطوير قدرات الحراك؛ فالتغيير في الثقافات والحضارات.. والحضارات ليست نقية طالما وجدت فيها الأقليات.

نص: "من العار أن نبتعد بحضارتنا عن الآخرين، ومن العار أن نشعل الخلافات بين الآخرين للحفاظ على سيطرتنا. لماذا لا نفكر بطريقة تكاملية من أجل مستقبل أفضل للعالم ..؟"

أيها القاريء الكريم:

هل نتشبث بالرؤية الإدواردية الطوباوية الناعمة وننتظر؟ أم وجب علينا نحن المثقفين العرب أن نخطط لاستراتيجية مواجهة جديدة، ولاسيما بعد أن استطلعنا بعض المسكوت عنه من أنساق مضمرة في الخطاب الاستشراقي المعاصر؟

طارق الطيّب

سنوات الدهشة في فيينا

حاوره: عبد الناصر عيسوي
النمسا

قبل ثلاثة وثلاثين عامًا؛ ارتحل الشاب طارق الطيب إلى النمسا حاملاً معه شريطًا عليه أغنية أسمهان "ليالي الأنس في فيينا"، وآخر به "ڤالس الدانوب الأزرق"، وشهادة البكالوريوس من كلية التجارة بجامعة عين شمس، وجنسية أبويه السودانية، وبعض الذكريات القاهرية، والكراسات التي دوَّن فيها كتاباته الأولى. لكن طموحاته كانت أثقل ما حمل. فخاض رحلة جادة من أجل طلب العلم والعمل، حتى صار أستاذًا جامعيًا بالنمسا، وأديبًا معروفًا في الأوساط الثقافية النمساوية والعالمية، وصدرت له مجموعات قصصية وروايات ومجموعات شعرية، وتُرجمت أعماله إلى عديد اللغات. وفي هذا اللقاء نفتح ملفاته، ويفتح لنا صدره بكل رحابة.



المُطلع على سيرتك تثيره مسألة نشأتك المركبة، فأنتَ مولود بالقاهرة لأب سوداني. لهذا تجري العامية المصرية على لسانك ربما أفضل من بعض المصريين؟

وُلدتُ في القاهرة ولم أبرحها إلا بعد ربع قرن، وعشت في مجتمع قاهري صرف، لم يكن عندي لهجة غير العامية المصرية؛ فنساء أسرتي لسانهن مصري عامي طليق. صحيح أن لهجة والدي كانت سودانية، لكننا أخذنا لغة الأم أولًا كأي طفل في العالم. أصف نفسي كثيرًا بأنني "طفل راديو" وأن أعمق مناهل ثقافتي الطفولية "إنصاتية" لو جاز لي استعمال هذه الكلمة. تدربت أذناي على الإنصات والاستعادة، والراديو كوّن عندي رصيدًا لغويًا محسوسًا أدركته لاحقًا. لما سافرت إلى النمسا عام 1984 تعجبت أن جامعة فيينا تدرّس بعض اللهجات العربية المهمة ومنها





المصرية بالطبع. عاونت كثيرًا من الطالبات والطلاب في الشرح والتوضيح، فاكتشفت الفصحى والعامية من جديد، واكتشفت الفروق الدقيقة في المعاني والمرادفات بصورة أوضح عبر الترجمة عن اللغة الألمانية وإليها. وها أنا الآن أُدَرِّس- ضمن ما أُدرِّس- العامية المصرية في جامعة فيينا.

• هل تعتقد أن انفصال السودان عن مصر له أثر في حياتك أو في حياة أسرتك؟ وما رأيك في هذا الانفصال؟

أسرتي تنتمي لمصر والسودان، ولا أعتد أنا بالفاصل الحدودي بينهما. هذا المزيج منحني توافقًا وانسجامًا وحبًّا للبلدين معًا "هما عندي واحد". الانفصال بين البلدين الآن هو انفصال في الوعي وانفصال في التاريخ المشترك، أتمنى ألا يؤدي إلى انفصالات جغرافية جديدة، فكل حد جديد فيه عداء وفيه أسلحة وفيه إفقار وإهدار للإنسان وللأخضر واليابس. المؤلم هو الانفصال النفسي بين الناس في البلدين، عندما تطرأ أحداث تؤجج للتفرقة فيتبارى الناس في السب والقذف. ومع انتشار الوسائط الاجتماعية الحديثة والإعلام الخاص وغير الخاص، وانهمار المعلومات بلا حدود؛ يؤدي هذا إلى زيادة الجهل وزيادة البلبلة وانتشار الشللية والتحزب والعنصرية والشوفينية المتورمة.

أيامي الأولى في النمسا كانت مملوءة بدهشة طفل مستغرب

• متى بدأت إرهاصات كتابتك الأدبية؟

في منتصف المرحلة الثانوية. تجربة حب أولى، ومحاولة تنفيس عنها بكتابة الشعر عمّن أغرمت بها، قرأتها على الأصدقاء على أنها لشخص آخر. وندمت فيما بعد على أنني رميت هذه الأشعار في ترعةٍ قريبةٍ من بيتنا، في لحظة حماية غير حكيمة لمشاعري، حين خشيتُ أن يطلع أحد على تلك الخصوصيات، كان هذا النوع من الأدب يُعتبَر "قلة أدب"!

لن أنسى أنني زرت كلية دار العلوم في أواخر السبعينيات مع صديقي الذي بدأ يدرس فيها، وشاركت في محاضرات ورددت على أسئلة، ويومها كان الأستاذ سعيدًا بي، وحزن حين عرف أنني ضيف فقط، وطلب مني أن أحول أوراقي من كلية التجارة لأدرس بدار العلوم.

في المرحلة الجامعية قرأت كثيرًا، وكتبت بالفعل مجموعة كبيرة من النصوص الأدبية وكانت أقرب إلى المقالة. أما البداية الحقيقية للكتابة، فظهرت بجلاء في فيينا، بعد عامين من إقامتي الأولى المرهقة جدًا.

وبدأت أعتقد أنني أديب بعد نشر أول رواية لي، صحيح سبقها نشر عديد من قصصي القصيرة في صحف ومجلات ودوريات أدبية مرموقة مثل: الأهرام والاغتراب الأدبي وإبداع والناقد والقدس العربي والحياة وفراديس والقاهرة وغيرها، لكن الكتاب الأول ضخ في شعوري هذا الإحساس النادر بالوجود ضمن كوكبة الأدباء.



مع الرئيس النمساوي هاينتس فيشر والسيِّدة مارجريت فيشر (تحمل كتاب الطيّب)

• **متى بدأت رغبتك في السفر؟**

أظنها كانت منذ دخلتُ السينما في صباي، هذا العالم الغربي الرهيب الواسع السهل المجنون، لكن بقيت الفكرة مركونة. في نهاية السبعينيات؛ تعرفت في جامعة عين شمس على مجموعة من الطلاب الإيرانيين قبيل الثورة الإيرانية، وفكرت جديًا في الذهاب معهم بعد إنهاء الدراسة، لكن إيران تغيرت وعاد إليها أصدقائي، وفتر التواصل لأسباب سياسية هيمنت على الأجواء. ثم اضطررت للتوقف عن استكمال دراسة الماجستير عام 1981 بسبب أن جنسيتي الأصلية سودانية، وكان على الطلبة غير المصريين "كيفما كانت جنسياتهم" دفع رسوم الدراسات العليا بالعملة الصعبة، ورفضت السفارة السودانية إعطائي منحة لأن المنح، على حد قولها، توفر فقط لطلاب المرحلة الجامعية وليس لطلاب الدراسات العليا. فتركتُ الجمل بما حمل، وسافرت للدولة العربية الوحيدة التي كانت تقبل العرب بدون فيزا: إلى العراق، وكانت تجربة مثيرة لكنها خطرة، هربت منها بعد أن ضاق الخناق- وهي قصة فرعية لا مجال لها الآن- عبر زاخو إلى تركيا ومنها للقاهرة.



أخي الأكبر "خالد"، وصل إلى فيينا قبلي بخمس سنوات، أي عام 1979، وكانت رغبتي أيضًا السفر لدولة جديدة وبعيدة، ليست لندن ولا باريس. راسلتُ ألمانيا والنمسا لاستكمال دراستي العليا. القبول في النمسا كان أيسر من ألمانيا التي وصلني منها أيضا ردّ. دخلت إلى النمسا سائحا، وغيرت تدريجيا تأشيرة إقامتي إلى الدراسة، ثم إلى مقيم دائم، وهذا حديث عن فترة منتصف الثمانينيات، قبل انضمام النمسا للاتحاد الأوروبي والتزامها بشروط جديدة جماعية. النمسا قبلتني لاستكمال دراستي مجانًا؛ باعتباري من دول العالم الثالث، وكانوا يعيدون لي الرسوم التي كنت أدفعها لتعلم اللغة الألمانية، كلما أنجزت دورة أُعيدَ لي المبلغ لأستكمل التالية. لكنني لم أحصل على أي منحة دراسية في النمسا، لأن شروطها كانت العودة للبلد الأم فور استكمال الدراسة، والأفق الذي كنت أراه وقتها- وما زال- لم يكن في صالح تلك العودة. البعض أفاد من هذه المنح وفور الانتهاء من الدراسة حَوَّل الوضعية إلى لجوء داخل البلاد.

• **كيف كنتَ تجمع بين الدراسة وأمور المعيشة في بداية رحلتك؟**

فيينا مدينة غالية جدًا، الحياة فيها شبه مستحيلة بدون عمل، لذا عملتُ في بداية وجودي في بيع الجرائد لصالح جريدة مستغلة اسمها "كورونن تسايتونج"، عملت لمدة عام ونصف في الشارع من الخامسة صباحًا حتى العاشرة تقريبًا، بعدها كنت أذهب لدروة اللغة الألمانية التابعة للجامعة، لكنني من فرط الإرهاق وشدة البرودة، كنت ما إن أدخل فصل اللغة حتى أشعر بالنعاس، وحباني الله نعمة النوم مفتوح العينين، فكنت أنام غائبًا حاضرًا.

وبعد بضعة شهور تمكنت من مساعدة بعض الطالبات والطلاب النمساويين دارسي اللغة العربية مقابل مبلغ مالي، على ضآلته، إلا أنه كان أضعاف دخلي من بيع الجرائد. ثم وجدتُ عملاً آخر، لدي محطة تلفزيون خاصة، في أعمال إدارية مكتبية بسيطة وروتينية في قسم الإعلانات، وهكذا تغير الحال تدريجيًا، لكنني عملت قبلها في مهن كثيرة شحيحة الأجر ومضنية.



• غنت أسمهان "ليالي الأنس في فيينا" من كلمات أحمد رامي، فهل متعتَ شبابك في فيينا؟

أيامي الأولى في فيينا كانت مملوءة بالدهشة، دهشة طفل في مكان مغاير لما يعرفه. لكن الدهشة لم تطُل، فسرعان ما خبطتني صدمة البرد القارس، ثم لحقتها صدمة اللغة الألمانية ثم صدمة قلة المال في مدينة غنية. لم تصبني "الصدمة الحضارية" التي يتحدثون عنها!

بعد أسابيع قليلة تحولت فيينا إلى مدينة قاسية جدًا، توقظني مبكرًا لأعمل عملًا تافهًا مُرهِقًا بدنيًا ونفسيًا ولا يدر إلا مقابلًا شحيحًا؛ إلى مدينة عصية على الفهم، تحتاج إلى زمن لفهم طلاسم هذه اللغة الجديدة وهذا النطق الغريب. ظللت لوقت طويل أعتقد أن أسمهان قد خدعتنا أو أنها قد وصفتْ فيينا أخرى في الخيال. من حين لآخر كانت فيينا تتبدّى حقًا في تلك الزينة والبهجة "الأسمهانية" لكن في خفر. مع الوقت وتبدل الأحوال تبدلت فيينا أو تبدّلتُ أنا لها واقتربت: لغويًا بإتقان اللغة، وماديًا بتحسن تدريجي في الدخل، ثم تواؤمًا مع الجو القارس بالتدفئة والملابس المناسبة، إضافة إلى نمو بطانة جميلة جديدة من الصديقات والأصدقاء. بكل هذا استطعتُ أن أمتع شبابي فعلًا في فيينا، وأن أنهل من نعم كثيرة كانت خافية، وأن أستوعب وأحتسي ثقافة جديدة وأن تذوب روحي تدريجيًا في الجمال الذي يتوق له الوجدان، بل أن أصل إلى آفاق أعلى لم تخبرنا عنها أسمهان.

فيينا مدينة قاسية.. ظلت لسنوات عصية على فهمي

• لعل متذوقي الموسيقى لا يمكنهم نسيان فالس "الدانوب الأزرق" للموسيقار النمساوي يوهان شتراوس "الابن".. هل لك مع الدانوب ذكرى؟

الدانوب؛ ذلك النهر العظيم الذي تبناني وأنا ابن لنهر عظيم آخر، فأنا ابن النيل أصلًا. لي مع الدانوب ذكريات كثيرة: أول قبلة حب حقيقية تلقيتها كانت على ضفته، وتحديدًا على جزيرة الدانوب، عنده وعلى امتداده عشت أوقاتًا من البهجة بالتأمل والجلوس والتمشية وممارسة رياضة الجري مع صديقتين وركوب الدراجات. والأهم أيضًا الكتابة على الدانوب وعنه. فضلًا عن أنني أعمل منذ ما يقرب من عقدين في مدينة "كرمس" لؤلؤة الدانوب ومحل أجداد زوجتي، هذه المدينة تبعد حوالي ثمانين كيلومترًا عن فيينا.

أما ڤالس "الدانوب الأزرق" واسمه بالألمانية "ڤالس الدانوب" فقد سمعتُه مئات المرات، سواء داخل قاعات الكونسيرت العريقة في فيينا، أو في مدن غير فيينا، أو في شقتنا من عزف أنامل زوجتي أورسولا؛ فهي تعزف البيانو منذ طفولتها في بيت العائلة بالشمال.

يعيدني هذا الفالس تحديدًا لأوقات بهية خصوصًا في نهايات رأس السنة. فهو الفالس الذي يُعزف في تلك الليلة من كل عام، وترن نغماته من فيينا إلى العالم كله وهو يحتفل ببدء عام جديد. والمثير للدهشة أن أول مرة تُعزف فيها هذه المقطوعة كان قبل مائة وخمسين عامًا بالضبط، أي في العام 1867 فيما يسمى اليوم بحديقة الشعب التي توجد في نهاية هذا الشارع الذي أسكن فيه.

أما موسيقى يوهان شتراوس تحديدًا، فهي تشعرني بمزيج شفاف من البهجة والشجن، بين نغمات تبدو كتساقط حروف تتشكل ككلمات ومعانٍ، وعزف مواز يشكل لوحات خلفية متعددة الأشكال والألوان. هي قطعة فنية بديعة لا تُضاهى.



غلاف رواية (مدن بلا نخيل) باللغة لإيطالية

• هل كنتَ تفكر في الزواج من غير عربية، قبل ارتباطك برفيقة عمرك النمساوية؟

لم أكن أفكر في الزواج وأنا في مصر، ولم أفكر فيه أبدًا في بداية وجودي في النمسا، كانت هناك حكايات نمساوية تعلمت فيها طرفًا من الحياة، فقط حكاية واحدة من أمريكا اللاتينية حقيقية لم تكتمل.

كنت أظن أنني سأنهي دراستي في فيينا في زمن وجيز وأعود لمصر، لكن الدراسة كانت مضنية. تعرفت على أورسولا أيضًا عبر التدريس، حيث كانت تحضر مناقشة رسالة دكتوراه عن مستويات العامية والفصحى في البرنامج العام في الإذاعة المصرية. احتجتُ لأحد عشر شهرًا بالضبط حتى نقرر أن نبقى معًا. توافقنا فتحاببنا وتزوجنا في العام 1990.

لم أخطط أبدًا للزواج من نمساوية أو أوروبية، ولكن ظروف الحياة والاتساق والتفاهم والدراسة والعمل والاستقرار وجملة كبيرة متوافقة سمحت بهذا الارتباط بيسر. ولا أدري من كنت سأتزوج لو بقيت في مصر، ربما مصرية أو سودانية أو إيرانية، لكن لم تكن عندي شروط لجنسية الزوجة أو رفض لأي جنسية كانت.

زوجتي تضطلع بترجمة أعمالي إلى الألمانية باعتبارها لغتها الأم

• تجيد زوجتك العامية المصرية، فهل لها دور في ترجمة أعمالك إلى الألمانية؟

زوجتي كما ذكرت سابقا كانت أطروحتها للدكتوراه عن الفروق بين العامية والفصحى في الإذاعة المصرية، وهم يدرسون هنا باللغة الألمانية، مثلما يدرس كل طلاب أوروبا عبر لغتهم الأم ويقدمون الرسائل والبحوث في أغلب الأحوال بلغة البلاد.

وبالفعل نشارك معًا في ندوات كثيرة داخل النمسا وخارجها. وتقرأ معي كثيرًا، هي بالعربية وأنا بالألمانية نصوصًا معينة لها علاقة بهذا الرباط الوجداني الأعمق. ولأنها درست علوم اللغة الألمانية بجانب العربية كمادة أساسية أثناء تحضيرها لدرجة الدكتوراه؛ فلغتها الألمانية متميزة، لا باعتبارها لغتها الأم فقط.

وفضلًا عن قراءاتها النهمة للأدب الألماني والعربي والإنجليزي والأمريكي- اللاتيني. وهي تقرأ سنويًا ضعف ما أقرأ أنا، رغم اعتقادي بأنني قارئ نهم. لذلك فهي قد ترجمت لي كتبي الخمسة إلى الألمانية ببعض المساعدة مني، لكنها هي من تضطلع بترجمة العمل وإخراجه في شكله النهائي باعتبارها لغتها الأم.





طارق الطيّب في السادسة من العمر، وإلى اليسار مع زوجته أورسولا الطيّب



• هل وجدتَ فرقًا في نظرة العالم لك وتعامله معك بعد حصولك على الجنسية النمساوية؟

في النمسا لم يختلف الأمر، فأنا لم أتغير بالحصول على الجنسية في صفاتي أو شكلي. حين يكون الأمر رسميًا أجد تسهيلًا كبيرًا لحملي هذه الجنسية، فأنا على سبيل المثال لا أحتاج أكثر من خمس ثوان حين أغادر مطار فيينا أو حين أصل إليه. وحين أسافر أيضًا إلى دول أوروبية أو خليجية.

التعامل معك على أساس وثيقتك هو الذي يقرر من أنت، وتعامل الموظف الصارم هو تعامل وثائقي. الوثيقة تجعلك تمر أو لا تمر. المثير للسخرية هو أنه لا دولة أوروبية واحدة تجرؤ على سؤالك، ما هي جنسيتك الأصلية. لكن الدول العربية بما فيها دولة ميلادي، عليَّ أن أذكر لها الجنسية السابقة، وهذا تجاوز غير منطقي، لكنه العرف. من الممكن لموظف الجوازات أن يسمح بالدخول لشخص أجنبي يكره تلك الدولة التي يزورها، لكنه يتفاعل مع الشكل واللون بابتسامة عريضة وترحيب باللغة الأجنبية، وحينما يأتي دوري وأكلمه بلغته أجد وجهًا آخر، وأسئلة مريبة في وصولي رقم خمسين إلى محل ميلادي مثلا!

• المتأمل في سيرتك يكتشف أنك على عكس كثير من الأدباء الذين كانوا يكتبون الشعر وانتقلوا إلى كتابة الرواية، فأنتَ لم تنشر أي ديوان إلا بعد أن أصدرت مسرحية ومجموعتين قصصيتين وروايتين، ثم أكثرتَ من الشعر، فكيف تنظر إلى تشعب إبداعك؟

الفارق في ظني كبير بين التشظي في الفن وانسجام وحدة الفن

في بداياتي لم أفكر في شكل ما سأكتب. ما كان يطرأ عليّ ويلّح كنت أكتبه، ولم أسعَ في بداياتي- أي بعد عامين من وجودي في فيينا- أن أنشر شيئًا، حتى أُتيحت لي أول فرصة للنشر بالعربية في لندن والقاهرة في الشهر نفسه، وتبعها نشر متكرر لقصص قصيرة في الدوريات والمجلات الأدبية العربية على مدار عام تقريبًا. بعدها بفترة كان هناك نشر موازٍ للقصائد بالألمانية التي كانت الأسهل والأقصر في الترجمة. ربما كان الشعر طاغيًا على طبيعة الأجواء النمساوية في تلك الفترة، وكان لديَّ الكثير من القصائد غير المنشورة، اشتغلت عليها وترجمت بعضًا منها، ونشرت بالألمانية في دوريات أدبية مرموقة وسط قامات كبيرة. وبعدها دُعيت كثيرًا لمشاركات مفرحة في الداخل والخارج. قد يعترض أحد على هذا التشعب ويسميه "تعدُّدًا" وأنا أسميه "تنوُّعًا"، والفارق في ظني كبير بين التشظي في الفن وانسجام وحدة الفن.

• يقتصر إبداعك الشعري على كتابة قصيدة النثر فقط، فما موقفك من الأشكال الشعرية الأخرى؟

وجدت أن قصيدة النثر هي الأقرب لي، لا سيما وأنني آتٍ من كتابة نثرية هي الأقرب في ظني لقصيدة النثر. والشعر بابه أوسع من ظن البعض، ويقبل الخروج عبر بوابات متعددة سواء أكان شعرًا عموديًا أو تفعيليًا أم غير ذلك. وليس ضروريًا أن أجرب الشعر العمودي مثلًا قبل أن أذهب لغيره. والعبرة عندي ليست بشكل الشعر، وإنما بما يتركه في وجداني. وهكذا أكتب أيضًا بما يمليه عليَّ وجداني وتفكيري ورؤيتي.



القصة تتغير عبر الزمن وتتطور، والرواية والمسرحية والقصيدة أيضًا، لكن الحوار الأكثر جدلًا في فنون الكتابة هو من نصيب الشعر، وفي العالم العربي بشكل أكثر حدة.

• ربما لا يعرف غير القليل أن لك تجربة تشكيلية.. هل تحدثنا عنها؟
لي هواية غير احترافية وتجربة متواضعة مع الرسم أخذتني في بعض السنوات. ربما لديَّ مائة لوحة أو أقل أو أكثر قليلًا. كنت أرسم لنفسي كتجريب، عرفتْ بذلك إحدى المسئولات عن مؤسسة ثقافية، فطلبت مني أن تقيم لي معرضًا صغيرًا. ثم في إطار قراءة أدبية لكُتّاب يرسمون؛ شاركت في أتيليه فييناوي، بثلاث لوحات زيتية، المدهش أن أحد المهتمين أراد أن يقتني المجموعة وكانت عن النخيل، وفوجئ صاحب الأتيليه برفضي البيع لأنني أهديت كل لوحاتي لزوجتي لتتصرف فيها بعد غيابي إن كانت لها قيمة. شاركت بلوحات أيضًا في مجلات أدبية هنا في النمسا وصممت قليلاً من اللوحات كأغلفة لكتب الأصدقاء والصديقات، وأغلفة تسعة من كتبي المنشورة بالعربية والإنجليزية والإسبانية. كل اللوحات توجد في شقتي في فيينا، وما زلت أؤكد أنني كاتب في المقام الأول والرسم مجرد هواية جانبية لا أعتد بها كثيرًا، لكنها تصقل انغماسي في فن الكتابة، كالموسيقى مثلًا.

أنا كاتب في المقام الأول والرسم مجرد هواية جانبية لا أعتد بها كثيرًا

• ترجمت أعمالك الأدبية إلى لغاتٍ عدة. فكيف كانت تتم هذه الترجمة؟
بحكم إقامتي الدائمة في فيينا؛ فمن الطبيعي أن تُنشر كتاباتي بلغة البلد الذي أعيش فيه، وهذا أمر أراه عاديًا جدًا لأديب يعيش في دولة جديدة عليه لفترة طويلة. ترجمت لي أورسولا قصائد قليلة، وبعد أول قراءة استحسنها الجمهور، سأل عن توافر أي كتاب لي بالألمانية، وكان هذا السؤال هو أجمل جائزة في تلك الأمسية، خصوصًا أنه صدر عن أشخاص لهم عندي وزن أدبي.
القصيدة الأولى التي نُشِرَت لي مترجمة إلى الألمانية حملت عنوان (شرخ مكان في مغرب الزمن) واختُصِرَت بالألمانية إلى (شرخ مكان)، هذه القصيدة نُشِرَت قبل أكثر من ربع قرن في إحدى أهم دوريات النمسا الأدبية: "مانوسكريبته" رغم طول القصيدة التي تبلغ ثلاثة عشر مقطعًا. بعدها دُعيت من قِبَل "ألْتَه شميده" وهي أيضًا من أهم المؤسسات الفييناوية التي تقيم قراءات أدبية لكُتّاب كبار وتدفع مقابلًا مجزيًا لهم وتقدمهم بشكل لائق، ثم دُعيت من قِبَل مؤسسات أدبية أخرى في معظم أنحاء النمسا. بعدها اتفقتْ معي دار "سيلينه" النمساوية على نشر أول ديوان لي باللغتين العربية والألمانية وصدر بعنوان "حقيبة مملوءة بحمام وهديل"، في الوقت نفسه تُرجمت روايتي "مدن بلا نخيل" إلى الفرنسية في باريس عام 1999، فأصر الناشر النمساوي على نشرها في العام 2000 في فيينا، ثم ظهرت مُتَرجَمة إلى الإنجليزية مرتين لدى الجامعة الأمريكية، ثم ظهرت بالإيطالية، وبين هذه الترجمات ظهرت ترجمات أخرى لي كديوان في اللغة المقدونية في عام 2005 حمل عنوان "حجر أكبر من السماء"، وديوان "سوق الله" بالصربية في بلجراد عام 2006، وديوان "مراحل الجنون" بالرومانية في بوخارست في عام 2008، وديوان "غبار الظل" في فنزويلا بالإسبانية في عام 2008، ثم ديوان "أسير في ظل" في كوستاريكا في عام 2014، وهناك إلى جانب هذا أربعة كتب أخرى في الألمانية: روايتان وديوانان، غير العديد من الأنطولوجيات في لغات أخرى كالصينية والبرتغالية والسويدية والكرواتية والسلوفينية وغيرها. لعل الدعوات والمشاركات في مهرجانات دولية هي التي تفتح المجال للتعارف على شعراء وكتاب وناشرين من شتى بقاع العالم، فتأتي دعوات أخرى تسبقها ترجمات بالضرورة، وقد تصحبها ترجمات لاحقة لأنطولوجيات أو دواوين أخرى جديدة.



• كيف يمكن وجود مشروع مشترك بين اللغتين الألمانية والعربية للتبادل الثقافي عبر الترجمة؟

بالفعل هناك الكثير من هذه المشروعات، لكنها إما قصيرة الأمد أو مبنية على مبادرات فردية أو مؤسسات متواضعة ماديًا. والترجمة أعلى رافد ثقافي، أدواته وخبراته ومواهبه يمكن أن تتاح بيسر، لكنها تحتاج بالضرورة إلى إيمان أولي الأمر. باختصار يمكن وجود مشروع مشترك بين اللغتين الألمانية والعربية للتبادل الثقافي بميزانية محترمة تستقطب المواهب الحقيقية والمتمكنين من الترجمة، ممن يجيدون لغتهم أولًا ولغة الآخر وليس "المُـتـرَجِّـمين" المتساهلين الذين يتصدون لما لا يعرفون ويسيئون للثقافة وللغة ولأنفسهم.

قائمتي المقترحة للترجمة من العربية ستثير حفيظة الكاتبات والكُتّاب

• ما هي الكتب التي تود ترجمتها إلى العربية؟ أو التي يهمك نقلها من العربية إلى قارئ الألمانية؟

بعد إلمامي بالألمانية، أتمنى أن أجد الوقت لترجمة بعض الكتب العلمية التي درستها في فلسفة الاقتصاد وفي علم الاجتماع. رأيت دقة الكتب والمحتوى العلمي الباذخ الذي تحتويه. تمنيت أن تكون لدينا مراجع علمية حديثة مثلها. وبعد دخولي حديقة الأدب هنا قبل منتصف التسعينيات من القرن الماضي، قدمت مشروعًا مكتوبًا لترجمة بعض الكتاب النمساويين الراحلين أمثال: أودون فون هورفات (1901 - 1938) ويوزف روت (1894 - 1939) وشتيفان تسفايج (1881 - 1942) وروبرت موزيل (1880 - 1942) وكارل كراوس (1874 - 1936)، اخترتهم كنموذج للكتاب الراحلين الذين أنجزوا أعمالًا ذات قيمة وشأن في الأدب العالمي. حاولتُ أن أجد موافقة لدى العديد من دور النشر العربية لكني قوبلت باللامبالاة.. وعدم الرد، أو حتى الاعتذار!. ومن حسن الحظ أن بعضًا من المذكورين قد ظهرت لهم بعض الأعمال المترجمة خلال العقدين الأخيرين. أما الكتب العربية التي أود تقديمها للقارئ بالألمانية فهي كثيرة جدًا، لو أخذنا نموذجًا من الأدب الحديث فسأختار رواية (كتيبة سوداء) لمحمد المنسي قنديل، فهي ترتبط بعدة مسارات تشمل إفريقيا وأوروبا والمكسيك تحديدًا، لكن الجزء النمساوي فيها له طابع إبداعي مميز يستحق الترجمة على نطاق واسع. القائمة ستطول في العربية لو استرسلت، وستثير حفيظة الكاتبات والكُتّاب.





من اعمال طارق الطيب الفنيّة



مع الكاتب الكبير نجيب محفوظ

غواية الترحال



بغداد وقد انتصف الليل فيها

حياة الرايس
تونس

هكذا صدح صوت المذيع من راديو السيّارة المرسيدس التي جاءت تُقلّنا من المطار إلى "أقسامنا الداخلية" بمنطقة "الوزيرية" ببغداد. كنا أربعة طلبة: ثلاثة شبان وأنا البنت الوحيدة بينهم. كان ذلك في الليلة الفاصلة بين 6 و7 أيلول من سنة 1977.

"بغداد و قد انتصف الليل فيها":

كأنني أهَمّ بوضع رجلي اليمنى على العتبة. تتأرجح الجملة، كفاتحة الأشياء المغلقة، ناضجة كفاكهة المواسم، كالمبتدأ مبشرًا بالخبر. خاشعة كصوت آذان يفصل بين اوقات الزمن. كناقوس كنيسة عتيدة في لحظة رهبة. ثم تستقر واثقة على كفّ الليل وهو يبسط لنا يدًا كريمة لدخول بغداد آمنين.



كأنها المصباح السحري. وعلاء الدين أمامي يستدل بها على الافق الغامض، يفتح لي طريقًا ويأتيني بالمستقبل على طبق من ذهب. يا لهذا الكرم. و يا لطرب الإيقاع في هذا الليل الواعد.

"بغداد وقد انتصف الليل فيها":

تتخلّلني الإشارة، حاسمة، بما لا يدع خطًا للرجعة. يشق صوت المذيع الرخيم قلب الليل إلى شطرين، وينشطر قلبي معه. في لحظة فاصلة تنقل حياتي بجملة واحدة من زمن إلى زمن ومن بلد إلى بلد.

هل كان المذيع يؤرخ للحظة فارقة في حياتي؟ فاصلًا بين حياتين وقدرين، بين تونس وبغداد. بين ماضٍ، في تونس



تُوِّج بنجاحي في البكالوريا آداب، ومستقبل لا أعرف عنه شيئًا سوى أنني جئت إلى بغداد للدراسة الجامعية.

بغداد وقد انتصف الليل فيها

كالعلامة التي تسبق ضوء المسافات. تفتح باللغة منارة وطريقًا. أفترش حروفها حريرًا وثيرًا، ورنّة مموسقة في رخاء الليل. وأستلقي راقلة في أرض المتنبي والتوحيدي والجاحظ ببيانه وتبيينه، فتتبدد غربتي. من قال إنني أهاجر من بلد إلى بلد؟ لا أقيم سوى في اللغة وأسكن بين الحرف والمفردة وأتوسّد الجملة وأتبسّط وسع الفواصل والنقط؟

بغداد وقد انتصف الليل فيها

أبي كان يظن أنه بعثني إلى بغداد. بلاد هارون الرشيد وبيت الحكمة والجامعة المستنصرية والشرق المتمسك بدينه في مقابل الغرب المتفسخ. نكاية في وزارة التعليم العالي التونسية التي وجهتني إلى الفرنسية التي لم أطلبها. ولا يحبها أبي. كنت أظن أنني أسافر إلى بلاد شهرزاد لمواصلة الحكاية، والتوحد بعشتار ربة الحبّ والخصب، واقتفاء آثار جلجامش في البحث عن عشبة الخلود، والحلم بكتابي الأول في مطابع شارع المتنبي، وانطلاقتي الأدبية من بغداد في رحاب بيت الحكمة. هكذا كانت بغداد في مخيال كل واحد منا..

بغداد وقد انتصف الليل فيها

مفتونة بسحر اللغة. يرجمني شيطان الحرف الكامن في الفواصل، بشهاب يضيء السمع قبل البصر. ها أنني أدخل بغداد من باب اللغة الواسع. هذا الصوت لا يشبه أي صوت آخر في أية إذاعة اخرى، وبغداد لا تشبه إلا بغداد. ما هكذا كان ينتصف الليل عندنا. بمثل هذه البلاغة والشعرية والرومانسية. بدا لي الفرق واضحًا فاضحًا. اخذتني غيرة. لماذا أخذ الشرق السحر كلّه؟ أمن اجل هذا السحر أنا هنا؟ ولماذا لا تكون اللغة في أوج فتنتها وغنجها، في منتصف ليلنا؟ ولماذا تخرج الإشارة باهتة من فم المذيع وهو يعلن عن زمن اللحظة الفارقة بحياد ورتابة، وجفاف صحراوي: "هنا منتصف الليل بتونس". كأنه يغرس عمود حديد في حلق اللغة. مع كونه سليل ابن منظور والشابي والمسعدي والحصري القيرواني. يسندني ويسعفني الحصري فجأة فاصدح من أعماقي "يا ليل الصبّ متى غده؟"، لأدخل بغداد شامخة وقد انتصبت لي خيمة ضيافة مخملية وثيرة عتيدة راسخة سابقة على الزمن، في إيقاع صوت المذيع الواثق الحاسم الدافئ المؤنس. وأنا أشق الليل والمدينة، واللغة روحًا ساحرة تسكن الأشياء، تفتح المدن وتفتن مهجتي.

أبي لم يكن يحب الفرنسيّة ولا أدب "الكفار"، وكان يحقد على بورقيبه كثيرًا

أرخيت رأسي على ظهر مقعد السيارة الوثير. والطريق تمتد طويلة عتمة أمامي.

الشباب الثلاثة في المقعد الخلفي. لم أعد أسمع لهم ثرثرة؛ ربما بسبب تعب السفر.

كأن ألم الفراق الخامد قد هدّني أيضًا. مسحت دمعة مكابرة، حارقة، على خديّ دون أن يشعر بي أحد.

كان شريط الوداع يتربص بي حاضرًا أمام عيني:

ساعة الوداع الفاصلة مازالت طرية حارقة بقلبي بمطار تونس قرطاج.

دموع أمّي الغزيرة ونصائح أبي وعناق اخوتي وصحبي وبلدي... كيف اقتلعت نفسي من ذلك العش الحميمي الذي احتضنني عمرًا. وخرجت منه في يوم بارد موحش. تشيّعني رعشة اغصان الشجر ...تراب الوطن.. ورائحة المطر..

من أغواني أنا كبيرة إخوتي بالهجرة؟ وكيف تلبّسني شيطان السفر؟. لم يكن أبي يحب الفرنسيّة ولا أدب "الكفار"، ويحقد على فرنسا الاستعمارية التي علّمته الفرنسية دون العربية، وقد تشفّى منها قبل ذلك، عندما أدخلني "الكتّاب" منذ صغري كي أتعلم القرآن والعربية وأصول ديني قبل أن ادخل المدرسة.

والآن ها هو يبعثني مطمئنًا إلى بغداد إلى الشرق الإسلامي الذي مازال متمسكًا بدينه كما يظن.

ربّما لينقذني من الجامعة التونسية التي يسيطر عليها الشيوعيون وأصحاب الفكر الماركسي (اللي ما يعرفوش ربي!). ومن تونس البورقيبية التي تتفسّخ وتنحل اخلاقيًا بفعل مجلة الأحوال الشخصية وتحرير المرأة، حسب رأيه.

كان أبي يحقد على الرئيس بورقيبه كثيرًا، ولا يغفر له أنه أفطر الناس في رمضان. ويحنق كثيرًا وينفعل عندما يرد ذكره بحبّ وافتخار من نساء العائلة وخاصة جدّتي لامّي التي لم تكن تحكي عنه بغير "سي لحبيب". كان ذلك أشدّ ما يغيظ أبي فيقول لها: "إتّقي الله في عظامك من جهنم، فلن ينفعك "سي الحبيب" الذي عرّى نساء تونس، ونزع عنهن السفساري "العباءة التونسية"، وقوّاهن على الرجال، وسيأتيه يوم الدّين..". أبي لم يكن يغفر كل ذلك لبورقيبة.. ويختلف مع أمّي التي تراه منقذًا، ومنصفًا للمرأة، وتسميه "محرّر المرأة". وكان ذلك سبب حنق أبي الدائم عليها وعليه وعلى كل نساء تونس السافرات..

استنجدت بعشتار فوجدتها في العالم السفلي. استنجدت بالمتنبي فكان مقتولا

وقفت السيارة أمام بوّابة حديدية عملاقة خلتها ثكنة، أمامها حارس كهل يحمل "كلاشينكوف" يعلو كتفه ويتدلى ثقيلًا حتى خاصرته وهو يقطعها جيئة وذهابًا. أكيد هذا المشهد سيُسرّ أبي كثيرًا لو رآه، وسيطمئن عليّ، بعيدة عن عينه. امّا انا فقد انقبضت روحي. انصدمت، فمبيتات الطلبة عندنا مفتوحة ودخولها حرّ وبدون استئذان من طرف الطلاب، ذكورًا كانوا أم إناثًا. وبدا لي كأننا ندخل قلعة محصنّة. استأذن المرافقُ الحارسَ وأعطاه ورقة فيها إذن السكن ليفتح لنا الباب. استقبلتني المشرفة الليلية بحفاوة. ضايقني الحجاب الذي يلف رأسها برقبتها وأحسست، مرة أخرى، أنني أختنق. لكنها كانت وديعة، ودودة، رمقتني بنظرة حنون وقادتني إلى الغرفة 51 من الطابق الثالث. مررنا بأروقة واسعة وغرف فارغة وحيطان باردة عبر طوابق شاسعة. كان المبيت كبيرًا، موحشًا، خاليًا تقريبًا من الوافدات في أول السنة الجامعية. وهي تقودني، كمن يقود طفلًا مشرّدًا وجده في الزحام إلى اقرب ملجأ، تعطيني بعض التعليمات وتسدي إليّ بعض النصائح أهمّها موعد إغلاق باب المبيت في الساعة السابعة مساءً، مما زاد من ضيق نفسي. ثم تركتني وذهبت. تملكتني وحشة غريبة، أوّل ما خلوت إلى نفسي بغرفة كبيرة واسعة يدقّ براسي تنبيه "الساعة السابعة" كناقوس خطر يكسر الاجنحة المرفرفة في أضلعي. في اليوم التالي أردت أن أختبر هذا القانون أو أخترقه بالأحرى، لأقوم بفسحة مسائية أتنفس هواء نقيًا وأزور الأقسام الداخلية المقابلة، فمنعني الحارس "أبو كلاشن". أحسست فعلًا أني أختنق وأني في سجن بأربعة طوابق فخمة، شاسعة ولكن خالية ومقفرة وموحشة كقلعة مهجورة، لكن محروسة بمسلح، يرابط أمام البوابة العملاقة بكلاشنكوف. تلك الليلة لم أنم. فقد استيقظت فيّ أسئلة ما كانت تستطيع ان تخمد أكثر في هذه الليلة البائسة الحالكة والسكن موحش فارغ وبارد. وأنا وحدي مرمية في بلاد لا أعرف فيها أحدًا.

استنجدت بعشتار فوجدتها في العالم السفلي. استنجدت بأبي الطيب فوجدته مقتولًا من طرف قطاع الطرق. استنجدت بالجاحظ فكانت قد وقعت عليه كتبه. هل أنا التي اخترت فعلًا الدراسة في بغداد أم



أن أبي هو الذي يواصل اختياراته لي من الكُتّاب، إلى الجامعة في بغداد؟
أبي الذي اشترط على وزارة التربية يوم تحصلت على الشهادة الابتدائية أن أواصل الدراسة الثانوية في "معهد نهج الباشا للفتيات" العريق وإلا فإنه لن يتركني أواصل تعليمي. ولا أعلم مدى جديّة هذا التهديد، لكنهم استجابوا لطلبه رغم أننا كنا نسكن في ضاحية "باردو" أي من غير سكان المدينة العتيقة! والسّر أن معهد "نهج الباشا للفتيات" هو امتداد لأول مدرسة عريقة للبنات فقط، كانت تسمى "المدرسة الإسلاميّة للفتيات" ولذلك كان يحبّها أبي. مدرسة تعود إلى بداية القرن التاسع عشر، أي منذ 1912، حيث اتخذت مقرّها الرّسميّ بنهج الباشا، واستقرّت في فضاء كان ملكًا لعائلة باش خوجة التركيّة. يتميّز بموقعه وبمعماره اللذيْن يشدّان العائلات التونسيّة المسلمة، ويبعثان فيها الطمأنينة على مصير بناتهنّ، لقربه من قصر القصبة، وانصهاره في النسيج الاجتماعيّ للمدينة العتيقة. بنفس شارع الباشا الذي يمتد من حيّ باب بنات، حتى حيّ القصبة. وتتفرع عنه أكثر شوارع المدينة العتيقة لحاضرة تونس العاصمة، حيث تقيم العائلات الأرستقراطية التونسية المحافظة أو ما يسمّى بـ "البلديّة".

> **كنت أستئذن أبي في الذهاب إلى "مكتبة العطّارين"، دار الكتب الوطنية**

"مدرسة نهج الباشا" التي تأسست أيضًا في مقابل المدارس التبشيرية الفرنسية التي كانت تنفر منها العائلات التونسية خوفًا على أبنائها من التنصير. وقد فهمت أيضًا لماذا لم يدخلني أبي مدرسة "جون ماسي" الفرنسية التي أمام بيتنا. وأدخلني ابتدائية "الحبيب ثامر" البعيدة نسبيًا. إنه لا يثق بالفرنسيين أبدًا.
كان أبي يشتغل بوزارة الشباب والرياضة حينها بـ "باب بنات" على مبعدة خطوات من معهد نهج الباشا. وكنت أخرج من المعهد قاصدة الوزارة ولا أخرج منها حتى ينهي أبي عمله لنعود معًا إلى البيت. وكنت أذهب إليه أيضًا لاستئذانه في الذهاب إلى "مكتبة العطّارين"، دار الكتب الوطنية، أكبر وأقدم مكتبة بالعاصمة. وقد وجدت فيها ضالتي وأحبّتي، وعائلتي الأخرى: هناك عرفت ابن خلدون والمتنبي والمعري وأفلاطون وفيكتورهوجو وموليار وفولتير وروسو وكورناي وراسين وغيرهم ممن أصبحوا عالمي وعائلتي وملاذي. ولم يكن أبي يسمح بغير ذلك نظرًا لأن المكتبة على مقربة من المعهد بالمدينة العتيقة ذاتها، وسط



الأسواق العربية، بجانب جامع الزيتونة المعمور. كل هذا يعطي أبي اطمئنانًا بأني لن أحيد عن"الطريق الصحيح" وأني في حماية كل هذه المقدسات خاصة إذا أضفنا إليها مزار"سيدي محرز ابن خلف" الولي الصالح الذي يتبرّك به أهل المدينة ويسمى "سلطان المدينة " أيضًا. أما انا فلم يكن عليّ سلطان سوى سلطان المعرفة والفضول والمغامرة واكتشاف المدينة شارعًا شارعًا، ومحلًا محلًا، وزاوية زاوية، ولا سيما تلك الممنوعة عني: المدينة العصرية التي تقع على مشارف المدينة العتيقة مباشرة. يفصل بينهما قوس "باب بحر" العتيد، المنتصب بساحة باب البحر نفسها، كسيف فاصل بين القديم والحديث. بين المدينة العربية الشرقية القديمة، والمدينة العصرية الحديثة ذات الطراز المعماري الغربي، التي بناها الفرنسيون أيام الاستعمار، بين الأسواق التقليدية، والمغازات العصرية، بين البيئة المحافظة والبيئة "المودرن"، بين الحياة البسيطة والحياة الصاخبة، بين ما هو مسموح لي به، وما هو ممنوع عني.

إلى هذه المدينة "الشيطانية" التي بناها "الكفار الفرانسيس" كما كان يسمّيهم أبي. كنت أنفذ خلسة، يجرفني تيّار جامح لأعرف الشيطان المختفي بها. وكيف أن مجرد التجول فيها يضعف الإيمان، كما كان يسمعني أبي دائمًا. وعبثًا أحاول أن أقنعه بأن فرنسا خرجت، وأن الأمور تغيّرت، لكنه يبتسم بشيء من اليقين المرير: "فرنسا خرجت وتركت كفرها"

ـ"الكفر الكبير هو الاستعمار يا أبي. وقد أخرجناه من وطننا. من هذه المدينة التي هي أرضنا وبناياتها تعدّ من غنائم الحرب. كما اللغة الفرنسية تمامًا، فلماذا نحرم أنفسنا منها؟ فلا تخشى عليّ الكفر يا أبي"؛ هكذا كنت أطمئنه دائمًا.

> **لم يكن عليّ سلطان سوى سلطان المعرفة والفضول والمغامرة**

كنت مؤمنه بالله وباليوم الآخر ولكني أحبّ "اليوم الحاضر" أكثر. وأتوق لأن أعيش بمدينتي كحمامة غير موثوقة الساق إلى خيط، يرجعها إلى قفصها، كلما همّت بها أجنحتها. ولذلك كنت لا أفوّت أية فرصة، بل أخترع الفرص، كلما غاب أستاذ أو كلما خرجنا باكرًا أو في ساعات الفراغ لأهرب وصديقاتي إلى هذا العالم الاخر أو أراوغ في الإدلاء بجدول أوقاتي الحقيقي وربما أضيف إليه ساعات أخرى. كنت انفذ إلى هذه المدينة الممنوعة كما ننفذ إلى الغرفة السابعة في الاساطير القديمة، يدفعني فضول مجنون يزيّن لي هذا الممنوع المرغوب. كنت أتسلل من نهج الباشا إلى نهج سيدي بن عروس، إلى سوق العطارين. من زنقة "الجنون" ثمّ زنقة "بو سعديّة" (الشخصية الشعبية المشهورة للرجل الزنجي الذي يخفي وجهه بقناع ويلبس جلود الحيوانات ويرقص عازفًا على آلة حديدية واتذكر كيف نرقص معه، عندما كنا صغارًا، عندما يمر بحينا في الأعياد الإسلامية). أتجاوز دار الكتب الوطنية، وجامع الزيتونة، وسط أصوات الباعة، أمام دكاكين الصناعات التقليدية، التي تنتصب على الشمال واليمين، تحاصر المارة ببضاعاتها، المزركشة، المتنوعة، تفيض على الأرصفة التي أحتمي بها على ضيقها، ملتصقة بواجهاتها، خشية أن يعترضني أبي أو أحد أفراد العائلة الذي يحق له أن يسألني عن وجهتي. ويمكن أن يردني في الحال إلى البيت، إذا تبين له أنني أحيد عن طريق المعهد. ومن مفارقات الطريق التي أتسسل منها إلى "باب بحر"، أنها دائمًا مزدحمة، بقطعان السياح القادمة في الاتجاه المعاكس، من "باب بحر" إلى المدينة العتيقة وكلهم فضول لاكتشافها ومعرفة أسواقها وحمّاماتها التركية وديارها العربية ومنتوجاتها التقليدية، مقبلين بشغف على السلع الفخارية وبازارات الملابس البربرية المطرّزة والمشغولات الفضية والسجاجيد المصنوعة يدويًا والزرابي القيروانية. كلانا يبحث عن الدهشة والمغامرة والغريب الذي لا يشبهه. ويهفو إلى عالم آخر لا يعرفه. ولكن حاملًا في



ذات الوقت ملامح تميزه. أخرج من الأسواق العتيقة العتمة الضيّقة، تشيّعني أصوات المآذن، لتستقبلني نواقيس الكنائس ولا أشعر إلا برحمة التنوع. أتجاوز "باب بحر" أحد أبواب المدينة العتيقة. في السور الشرقي الذي بُني في عهد الأغالبة سنة 1860. قبالة بحيرة تونس. مما يسهل الحركة بين المدينة والمرفأ. يسميه البعض "باب فرانسا" لآن تلك هي تسميته خلال الاستعمار الفرنسي. ولأنه يفتح على شارع فرنسا القائم إلى اليوم بنفس الاسم رغم تهديم كل البنايات المحيطة به منذ 1931 ليبقى وحده في صدارة المدينة العصرية بساحة "باب بحر" شامخًا قائمًا بذاته شاهدًا على وصل المدينة العتيقة بالحديثة.

أتنفس الصعداء إذ أضع رجلي عل ساحة "باب بحر" الفسيحة. أدخلها فيحضنني الفضاء الرحب والضياء والألق والشوارع العريضة. يقابلني شارع فرانسا بمغازاته الكبيرة على جانبيه، تجذبني "الفيترينات" البلورية تعرض أجمل الثياب والاحذية والحقائب اليدوية لأحدث ألوان الموضة بكل أناقة وتفنن ومختلف أنواع الاقمشة المستوردة. ولا بدّ أن أعرّج على كشك الجرائد المحاذي لكتدرائية "القديس غتمسنت دي باو" المقابلة لسفارة فرنسا. والتي فتحت للجمهور أوائل القرن التاسع عشر بعدما كانت حكرًا على الفرنسيين. أقف طويلًا أمامها أتامل معمارها الذي يمتاز بدمج الأساليب المتنوّعة: البناء المغربيّ والنّمط القوطيّ إضافة إلى أساليب البناء "النيو بيزنطيّة"، لتصبح من المعالم الأثريّة والفنّيّة المتميّزة في العاصمة التّونسيّة. أدخلها أحيانًا مأخوذة برهبة وخشوع عتمتها وأجوائها الداخليّة وأشهد طقوس صلوات المسيحيين في أعيادهم وصباحات الاحاد. أسال عن المجلات الأدبية العربية والأجنبية التي أنتظرها دوريًا. وتغريني المطاعم والمقاهي المتناثرة وراء الأشجار المصطفة على جانبي شارع "الحبيب بورقيبة".. امتداد شارع فرنسا، وقلب العاصمة ورمز تونس الحديثة. ثم اكتشفت دور السينما العديدة في العاصمة وصرت أخطط مع صاحباتي لفلم آخر الأسبوع سرًا طبعًا. هناك عرفت قومًا آخرين عرفت "أني جيراردو" و"ألان دولن" و"بريجيت باردو" نجوم السبعينات. وشدني وجه "أني جيرارد" لما فيه من فيض أمومة آسره وصرت أحضر كل أفلامها. حتى جاء فيلمها الشهير الذي أثار زوبعة في عقولنا حينها والواقع المسكوت عنه. "الموت حبًا"؛ قصة التلميذ الذي وقع في حبّ أستاذته: أستاذة الفلسفة التي بادلته الحب وعاشًا حبًا مجنونًا عاصفًا بعثر كل اقنعة المجتمع الزائفة.



حانوت داخل أسوار المدينة العتيقة بتونس

بعد الخروج من السينما أجلس مع صاحباتي في "مقهى باريس" في شارع باريس نفسه، وأحسّ أني أرشف القهوة بمذاق ونكهة فرنسا.

كنت أحب باريس حبًا يفوق حبي لمدن العالم مجتمعة، وأحلم بالعيش فيها ابدًا. وكان أن أنهيت دراستي بتفوق سعيت إليه لأخظى بمنحة الدراسة في الخارج. أردت أن أذهب إلى باريس. ارتعب أبي وقال لي: "أنا بعد الاستقلال مباشرة عرض عليّ الفرنسيون السفر معهم للعمل هناك براتب مغرٍ وسكن قار وحوافز لكني رفضت خوفًا عليكم من بلاد الكفر، خفت أن تبتعدوا عن دينكم وأن اخسركم". ابتلعت غصّتي حينها وغيرت للشرق وجهتي. فجاة راودتني فكرة مجنونة في هذه الليلة الموحشة المقيّدة لحريّتي: ماذا لو هربت من بغداد وانتقلت للدراسة في باريس. وأواصل سفري وتمويهي؟ كما كنت أفعل وأتسلل إلى المدينة الحديثة خلسة؟. كنت أقلّب الفكرة حتى دقّت المشرفة الليلية الباب تتفقد الغرف.



دليلك..
إلى المواقع الثقافية على شبكة الإنترنت

أشهر كتب الخيال العلمي

تمنحك أفلام الخيال العلمي قدرة محدودة على التخيل، مقارنة بأي عمل يمكنك قراءته وينتمي لأدب الخيال العلمي، فالقراءة تتيح بلاشك اتساعًا كبيرًا للخيال، وتصبح الفرصة مهيأة أكبر لأن يجول القارئ بفكره وعقله بشكل أكثر رحابة، عبر هذا الموقع يمكنك التحميل المجاني والقراءة اونلاين بنظام pdf لأشهر 10 كتب في مجال الخيال العلمي ومنها: "الأخ الأصغر" للكاتب كوري دوكتورو، "الة الزمن" للكاتب هربرت جورج ويلز، و"ميكروميجاس" للكاتب فولتير ... رابط التحميل:

http://www.elbookar.com/2015/12/pdf-download-khyal.html

القصص والكتابات الساخرة

للكتابات الساخرة عالمها الخاص وغالبًا ما تصاحبها بسمة ساخرة، يمكنك أن تجدها في مكتبة القصص والمجلات التي تضم عددًا كبيرًا من أبرز الروايات والقصص الساخرة ومنها: "رحلات بن عطوطة" لمحمود السعدني، "أحلى الحكايات من كتاب أخبار الحمقى والمغفلين" لابن الجوزي، رابط الموقع:

http://download-stories-pdf-ebooks.com/196-1-library-books

إضافة إلى أن المكتبة تحتوي على الكتب التي تحتل المراكز الأولى في قراءات الزوار، عبر هذا الرابط:

http://download-stories-pdf-ebooks.com/online

تحميل كتب عربية مجانًا

المكتبة. كوم، شعارها "خير جليس في الزمان كتاب"، عن طريق هذا الموقع يمكنك تحميل الكتب الإلكترونية العربية مجانًا، بغرض نشر التوعية والثقافة والمعرفة بين مختلف شرائح المجتمع العربي، وذلك من خلال مشاركة الكتب الإلكترونية العربية والعالمية في جميع المجالات وفي كل التخصصات المعرفية والعلمية، بالاضافة إلى الروايات العالمية المترجمة، وتوفير تحميلها مجانًا وبأسهل الطرق على الأجهزة الذكية، وتتنوع المجالات مابين كتب دينية، كتب وروايات عربية، وكتب وروايات مترجمة، وكتب السيرة الذاتية، ومسرحيات ودواوين شعرية وأخرى خاصة بالاقتصاد والأعمال. رابط الموقع:

http://www.maktbah.com

إصدارات المنظمة العربية للترجمة

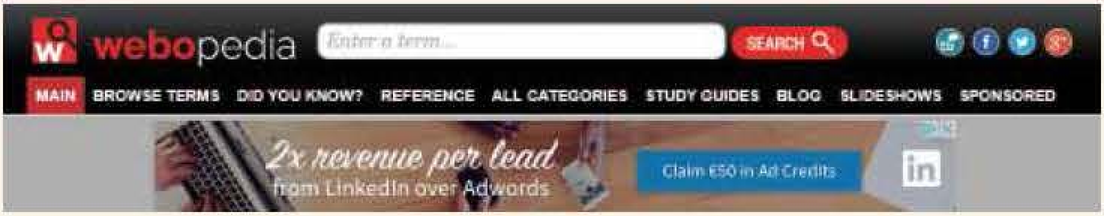
مؤخرًا .. قررت المنظمة العربية للترجمة أن تتيح أغلب إصداراتها على شبكة الإنترنت بشكل مجاني، وهذه المنظمة الموجودة في بيروت ذات طابع دولي وهي كيان غير حكومي، ولا تهدف للربح، وهي تسعى لأن يكون عملها إضافة حقيقية في مجال الترجمة في الوطن العربي. رابط الأعمال المترجمة:

http://www.aranthropos.com

كتب إلكترونية للتحميل

أما "مكتبة كتب pdf الإلكترونية"، فتضم ألوفًا من الكتب المرقمنة العربية والأجنبية والروايات والقصص والكتب الإسلامية، وكتب التنمية البشرية، والفلسفة والمنطق والطب والقانون، وعديد من الكتب السياسية، رابط الموقع:

https://www.kutub-pdf.net



مكتبة المليون كتاب

لعشاق الروايات البوليسية، يقدم موقع "مكتبة المليون كتاب" أشهر 7 روايات مترجمة لأجاثا كريستي، المبدعة الإنجليزية التي تعد أعظم مؤلفة روايات بوليسية في التاريخ، فقد باعت رواياتها أكثر من مليار نسخة حول العالم، وترجمت أعمالها لأكثر من 103 لغات، والرابط:

https://drive.google.com/drive/folders



محرّكات بحث متميزة

يعتقد الكثيرون أنه لايوجد سوى google محرك للبحث على شبكة الإنترنت، لكن البحث العلمي قدم لنا عدة محركات بحث أخرى، مثل duckduckgo الذي يتيح لك نتائج البحث كلها في صفحة واحدة، لا تضطرك للضغط على الصفحة التالية كما يحدث مع "جوجل"، وللدخول إلى محرك البحث اضغط على الرابط التالي:

https://duckduckgo.com

إضافة إلى وجود محرك بحث آخر يعد الأكثر فائدة على شبكة الإنترنت لكونه متخصصًا في البحث عن كل ما يخص تعريفات الكمبيوتر، للانتقال إليه:

http://www.webopedia.com

برنامج للرسم الكرتوني

وإذا كنت تود تحويل صورتك الفوتوغرافية إلى صورة كرتونية، فإنك تحتاج للذهاب إلى رسام، فالأمر أصبح بين يديك، فقط قم بتنزيل برنامج الفوتوشوب Intocartoon Pro 3.1 ويساعدك هذا البرنامج على إ زالة أي شوائب بالصورة، كما يمكنك من إضافة خلفية بدون أي صعوبات، أو جعل الصورة تبدو وكأنها مرسومة باليد، أو كأنها لوحة زينية، وما يميز هذا البرنامج أن حجمه صغير جدًا لا يتعدى 3 ميجا.

http://intocartoon-pro.soft32.com/

مدونة لمجلات الكوميكس

تقدم هذه المدونة رحلة في عالم مجلات الكوميكس والمجلات القديمة الكلاسيكية، فتقدم المدونة الأفيشات الأصلية لأفلام قديمة، ومجلات: "سمير"، و "ميكي" في أواخر خمسينات القرن الماضي، للاطلاع على المزيد من النوادر، إليكم رابط المدونة:

http://thecomicsman.blogspot.com.eg

أصبح بامكانك مشاهدة الأفلام الأجنبية الحديثة وفقًا لتطبيق يمكن تنزيله على أجهزة الأندرويد، ويمتاز بأنه يناسب السرعات المختلفة لشبكة الإنترنت، كما أنه يخلو من ذلك الأمر المزعج الذي يرافق أغلب التطبيقات وهو مزاحمة الإعلانات، ولن تحتاج إلى الاتصال بالانترنت لمشاهدة الفيلم، فمن الممكن تحميله ومشاهدته في أي وقت دون أن تلجأ للاتصال بالانترنت، ويمتاز هذا التطبيق بوجود عدد كبير من الأفلام من دول مختلفة بلغات عدة، فهناك الأفلام الآسيوية وغيرها، لتنزيل التطبيق:

https://showboxa.com/showbox-apk/

التصميم لغير المحترفين

إذا كنت ترغب في أن تصبح مصممًا محترفًا، وليست لديك الخبرة في هذا المجال، لكنك تمتلك الرؤية، والقدرة على اختيار الألوان وتنسيقها، فالتصميم لا يصبح جذابًا دون تنسيق الألوان بسبل مختلفة، فهذا الموقع يمكنك من أن تصبح مصممًا متميزًا، رابط الموقع:

http://www.colourlovers.com

إعداد: حنان فكري

أمّ كلثوم.. سطوة الذات



وجهٌ واحد.. ومرايا متعددة!

أحمد عنتر مصطفى
القاهرة

في النصف الأول من ستينيات القرن الماضي؛ وعلى وجه التحديد مساء الخميس السادس من فبراير عام 1964، أغلقت دور السينما في مصر أبوابها، وأطفأت الملاهي والمسارح أنوارها، وخلت شوارع القاهرة والعديد من العواصم العربية أيضًا من الناس فالكل يتحلقون حول أجهزة الراديو على أهبة الاستعداد وكلٌ، على طريقته، يتهيأ لاستقبال الحدث الفني المرتقب الذي أطلقت علية الصحافة "لقاء السحاب".. لقاء أم كلثوم بعبد الوهاب..

وبعد أن أنهت كوكب الشرق وصلتها الغنائية الأولى بلحن بليغ حمدي "كل ليلة وكل يوم" وقبيل منتصف هذه الليلة الرمضانية، كانت الوصلة الثانية حيث وُلد اللحن المنتظر "انت عمري" الذي ترنمت به أم كلثوم واستغرق أداؤها له 129 دقيقة وكان طبيعيًا بعد أن شبع الوجدان أن يتناول حضور الحفل وجبة السحور على مقاعدهم بمسرح حديقة الأزبكية..



وبقدر ما كان الميلاد مُبهجًا كان المخاض عسيرًا وطويلًا.. فمنذ نهاية العشرينيات، و مرورًا بأكثر من ثلاثة عقود كانت الرغبة جارفة لتحقيق هذا الإنجاز: أن تلتقي القمتان.. وكان عبد الوهاب بما عُرِف عنه من دبلوماسية يرحب دائمًا بالفكرة إلا أن شخصية أم كلثوم العنيدة كثيرًا ما وقفت حائلًا دون تحقيقها.

عن ملامح الشخصية الكلثومية:

الاعتداد بالنفس والكبرياء النبيل والحرص على التمايز والتفرد كلها من مظاهر قوة تلك الشخصية فضلًا

عن الطموح المتوهج والتفنن في ابتكار آليات التجاوز والتفوق وتطويع هذه الآليات في خدمة استمرار الإبداع وتطوره.. هذه السمات كلها منحت أم كلثوم القوة التي كانت دائمًا تبدو عليها. ما جعل د. سهير عبدالفتاح في كتابها "سيرة صوت: أم كلثوم" تنُوّه بها: "... لم تكن أم كلثوم فنانة عظيمة فقط، بل كانت امرأة قوية أيضًا، وكانت حاستها العملية لا تقل رهافة عن إيمانها بالمثل الأعلى، وكانت مستعدة دائمًا للتلاؤم مع الظروف المتغيرة لتحافظ على مكانها فيها.. ". إلى جانب تلك السمات، إذا ما أخذنا في الاعتبار ما عُرف عن أم كلثوم من مزاجية الطبع والإصرار على الموقف واللدادة في الخصومة، أدركنا أن العلاقة الحميمة والرعاية الكاملة التي أسبغها أمير الشعراء على تلميذه المدلل و صَفيّه المختار عبد الوهاب كانت السبب في امتناع أم كلثوم عن الشدو بأيٍ من قصائد شوقي في حياته.. ودليلًا على إيغال أم كلثوم في عنادها أننا لانجد لها تصريحات تشيد أو حتى تُقيِّم عبد الوهاب أو تعطيه حقه فنيا قبل لقائهما في بدايات الستينيات بلحن "إنت عمري". بينما كان عبد الوهاب لايترك فرصة إلا ويغتنمها للإشادة بها وبصوتها.. ومن ذلك ماكتبه عنها في "الأوراق الخاصة جدًا" التي أعدّها وقدم لها فاروق جويدة وصدرت عن دار الشروق؛ يقول عبد الوهاب في هذه الشهادة تحت عنوان "أم كلثوم .. وزعامة الصوت".. من أهم مزايا أم كلثوم زعامة الصوت.. فالصوت كالمظهر الشكلي للإنسان ..أحيانًا يدخل عليك شخص فتجد في قوامه وارتفاع هامته وسمات وجهه ما يأخذك ويجعلك تحترمه وتُجِلُّه.. وصوت أم كلثوم يتمتع بهذه الصفات.. ومن مزاياها أيضًا تقديسها لفنها.. فهي بذكائها تشعر بأنه لايمكن المحافظة على فنها إلا بالاستقامة في حياتها الخاصة، فهي تنام مبكرًا ولا تقابل أي شخص إلا إذا كان هناك عمل.. ولا تهتم بالزيارات الخاصة إلا بما يحتم عليها الواجب.. وبالرغم من اشتهائها بعض مايتمتع به الإنسان العادي إلا أن إرادتها كانت أكبر من كل مظاهر الاشتهاء.. لقد كان حلمًا لأي ملحن شاب طَموح أن تغني أم كلثوم من ألحانه.. غنت للسنباطي وهو ناشئ وغنت لبليغ وهو ناشئ وغنت لسيد مكاوي وكان هذا منتهى أمله.. كل هؤلاء وغيرهم كانوا لا يطمعون في شئ أكثر من عرض أعمالهم في ألمع "فترينة" وأكثرها انتشارًا في العالم.. وهي صوت أم كلثوم.."



شوقي.. في مهب العاصفة:

وهي على حبها لأمير الشعراء وتقديره لها لم تترنم بأية قصيدة من شعره في حياته، على الرغم من ذهاب شوقي إلى منزلها في الزمالك، ذات مساء، ليهديها قصيدته التي نظمها عنها: "سلو كؤوس الطِلا .."



وكان يأمل أن تشدو بها، إلا أن ذلك لم يحدث إلا بعد رحيله بسنوات "توفي شوقي عام 1932 وغنت أم كلثوم القصيدة لأول مرة في الإذاعة يوم 7 مايو 1937 وشدَت بها لأول مرة في حفل أقيم بقاعة إيوارت التذكارية يوم 7 أكتوبر من العام نفسه، وسجلتها على اسطوانة عام 1946

ثم بدأ تعاملها مع شعر شوقي لتبلغ القصائد التي شدت بها من شعره عشر قصائد. وقد جاء هذا الموقف الصارم من شوقي في حياته عنادًا منها وردًا على إيثاره عبد الوهاب ورعايته له. ويبدو أن أمير الشعراء، بكتابته هذه القصيدة الرائعة في أواخر حياته، وبعد أن ذاع صيت أم كلثوم، واتسعت دوائر شهرتها، وأدرك بذكائه إعراضها عن الشدو بقصائده، أحسّ برغبة شديدة في أن تعرف كلماته الطريق إلى حنجرتها التي بدأت تلتفُّ حولها الآذان والأرواح، وأنه آن الأوان أن يجتذب "الورقاء" إلى حديقته، بعد أن ضمن وجود "البلبل" في قفصه.

لم تنَلْ أم كلثوم الحظوة نفسها التي نالها عبد الوهاب لدى شوقي

لم تنَلْ أم كلثوم الحظوة نفسها التي نالها عبد الوهاب لدى شوقي، بل إن شوقي كان في شغل عن أم كلثوم بعبد الوهاب، وإن كان ذلك لم يمنعه من أن يقول: "لو كانت الأصوات معادن لكان صوتها من معدن الذهب الإبريز".

وعلى الرغم من إعجابها بشعره، وتقديره هو لفنها، فإن العلاقة بينهما كانت تتسم بالتحفظ والفتور.

نعم كانت الرسميات تجمعهما أحيانًا، وربما حضرا عرضًا سينمائيًا مع عبد الوهاب، "وكان شوقي مولعًا بدخول السينما ويجلس في الصفوف الأولى- عكس ما هو متبع لرواد السينما- ليسترخي ويستغرق ويطلق العنان لأفكاره" ربما أيضًا جمعتهما المناسبات الاجتماعية، لكن كل ذلك يتم في إطارٍ من العلاقة القائمة على الاحترام الرسمي والصداقة التي لا تنتهي إلى حميمية متميزة. فإذا أضفنا إلى ذلك، فيما يخص علاقة الطرفين بشوقي، اختلاف الجنس، حيث "رجولة" عبد الوهاب تتيح له العيش في معيّة شوقي وتحت مظلته، وأن يسافر برفقته ويسهر معه ويبيت عنده ويتصعلكا معًا أحيانًا، فهذا ما لا تتيحه "أنوثة" الفتاة الريفية المحافظة التي بدأت حياتها العملية قارئة للسيرة النبوية.



تنافر القطبيْن.. ووطأة العناد:

بمثل هذا التجاهل والعناد تعاملت أم كلثوم مع قصائد شوقي في حياته، على إعجابها بالشعر وتقديرها للشاعر.. ومن هنا كان طبيعيًا- والحال كذلك- أن تقوم علاقتها بعبد الوهاب على التنافس والصراع. والشواهد على ذلك كثيرة.. فقد كان عبد الوهاب مطربًا وملحنًا مبدعًا، وأم كلثوم مطربة فقط، ولا تقدر على التلحين، وإن كان قد سبق لها القيام بمحاولتيْن لم يكتب لهما النجاح، وكان طبيعيًا أن تجمع حولها من أساطين الموسيقى ما يسد هذه الثغرة في المواجهة مع عبد الوهاب. فأحاطت نفسها بعباقرة مثل: زكريا أحمد ومحمد القصبجي، ثم رياض السنباطي وكل هؤلاء يشكلون جبهة تميل إلى حماية تراث الموسيقى الشرقية مع التجديد الطفيف المحسوب، بعكس عبد الوهاب الذي كان مغامرًا في غَوْصِهِ وراء لآلئ الموسيقى الغربية وآلاتها واقتباس وتوشية أعماله بما يستلهمه منها. وهذا يُعدّ آخر من أبعاد الخلاف والاختلاف.

وجدت ضالتها عام 1936 في شخصية "وداد" وهو اسم أول أفلامها

وتتصاعد حِدّةُ المواجهة بينهما باتجاه الحرب الباردة التي أجَّجها التحدي والعناد. وقد استمر تنافر القطبين منذ بداياتهما في أواخر عشرينيات القرن الماضي حتى وضعت هذه الحرب أوزارها في بداية الستينيات منه. وفضلًا عن اتجاه كل منهما فنيًا' كانت هناك معارك جانبية كثيرة وتفاصيل طريفة.

على سبيل المثال صراعهما لرئاسة نقابة الموسيقيين التي نجحت أم كلثوم مرارًا في الظفر بها.. بل إنها كانت حريصة دائمًا على أن تتقدم عبد الوهاب ولا تتخلف عنه، حتى عندما بدأت الإذاعة المصرية إرسالها في مايو عام 1934 وتعاقدت مع أم كلثوم على أداء وصلة غنائية كل خميس، أصرّت أم كلثوم أن تضيف بندًا بخط اليد إلى العقد المطبوع، والمؤرخ في 5 يونيو 1934، ينص على أنه إذا تبين لها أن الطرف الأول في العقد- وهو الإذاعة- مَنَحَ أجرًا أعلى مما تتقاضاه هي لمطرب آخر محل إقامته القطر المصري- وتقصد عبد الوهاب- فإنها ستحصل على الأجر نفسه مهما علت قيمته. وظل هذا البند يُضاف تلقائيًا إلى بنود العقد المطبوع فيما تلا ذلك من أعوام.

ولم تقف المنافسة بين القطبين عند هذا الحد بل اتسعت لتنتقل إلى مجال السينما، فما أن بدأت السينما الناطقة في مصر خطواتها الأولى بظهور فيلم "أنشودة الفؤاد" بطولة المطربة نادرة في 14 إبريل عام 1932 حتى شرع عبد الوهاب في إنتاج فيلمه الأول "الوردة البيضاء"، وما أن علمت أم كلثوم بذلك حتى أكدت عزمها على دخول ميدان التمثيل بفيلم اقترحت له اسم "الوردة الحمراء" وأشيع آنذاك أن بولس حنا باشا سيُمَوِّل هذا المشروع. ثم ما لبثت أن أعلنت أنها تريد قصة تاريخية عن البدو واشترطت أن تلتزم القصة بالتقاليد الشرقية المحافظة، ويبدو أنها أحست أنها لن تستطيع بحكم تكوينها الاجتماعي والثقافي والفني، أن تُجَاري عبد الوهاب بشريط سينمائي ذي موضوع عصري، فاجتهدت بمعاونة أحمد رامي



أمّ كلثوم في في شخصية "وداد" في الفيلم الذي يحمل الأسم نفسه.

للبحث إلى أن وجدت ضالتها عام 1936 في شخصية "وداد" وهو اسم أول أفلامها، لكنها سرعان ما قدمت شخصية عصرية في "نشيد الأمل" 1937 وعادت لتواجه عبد الوهاب في "يحيا الحب" 1938 و"يوم سعيد" 1940 و"ممنوع الحب" 1942 و"رصاصة في القلب" 1944 و"لست ملاكًا" 1946 بشخصيات لمطربات من التراث العربي: " دنانير" 1942 و"سلّامة" 1945، ومن التاريخ المصري: "عايدة" 1942 الذي قاسمها بطولته مطرب شهير، آنذاك، هو إبراهيم حمودة في مواجهة عبد الوهاب، ومما يلفت النظر هنا أن خمسةً من أفلام أم كلثوم الستة وآخرها "فاطمة" 1947 حملت أسماء نسائية.

كما نلفت النظر إلى أن عبد الوهاب أنهى علاقته بالبطولة السينمائية بفيلمه "لست ملاكًا" عام 1946 قبل أن تنهي أم كلثوم علاقتها بالسينما عام 1947 بفيلمها الأخير "فاطمة" وكأنما أرادت أن تكون الكلمة الأخيرة لها في هذا المجال.

كما أنها أجهضت مشروع فيلم مشترك بينهما، تبنّى فكرته طلعت حرب باشا، بسبب إصرارها على أن تكون ألحان الفيلم مناصفة بين عبد الوهاب والثلاثي الكلثومي: القصبجي وزكريا والسنباطي، وبخاصة الأغاني التي ستؤديها هي، ولم يقبل عبد الوهاب، الذي يحلم بألحانه وِعَاءً لصوتها.

أجهضت مشروع فيلم يجمعها مع عبد الوهاب تنبى فكرته طلعت حرب

وتسبق هي عبد الوهاب إلى قصيدة من عيون شعر شوقي: "مقادير من جفنيك" فتدفع بها إلى السنباطي لتلحينها وتُسجل اللحن من مقام حجاز كار في عام 1938. ونكايةً فيها يُقْدِم عبد الوهاب على تلحين القصيدة نفسها من مقام هزام في عام 1953. وإزاء نجاح اللحن الوهابي وذيوعه تضطر إلى إخفاء محاولتها ويخبو حماسها لترديده في الحفلات لتبتلعه هُوّةُ النسيان.

حتى الشيخ زكريا لم يَنْجُ من العاصفة:

والشيخ زكريا أحمد وهو أحد أضلاع المثلث الذي قامت علية أسطورتها الفنية، نالته عاصفة العناد الكلثومي حين طالب بمشاركتها عائد مايقدمه لها من ألحان وكانت أم كلثوم تدفع أجرًا مقطوعًا ثابتًا لكل ملحن أو مؤلف وفق اتفاق مكتوب يحظر مطالبته لها بأية حقوق أخرى. وفي عام 1948، على حد رواية الناقد كمال النجمي- كان زكريا أحمد يرى أن أم كلثوم تأخذ منه اللحن رخيصًا وتكسب هي من ورائه كثيرًا وكانت ترى أنها تدفع الأجر المناسب لقانون العرض والطلب في سوق الألحان. ولم يكن معروفًا عن أم كلثوم التساهل في الشؤون المالية تحت أية ظرف؛ إلا الحالات الإنسانية؛ فهي كابدت الشقاء منذ كانت في الثامنة من عمرها لتكسب القرش والنصف ريال والجنية. أما زكريا فقد كان ينفق مايكسبه ولا يبالي ما تأتي به الأيام. فكان هو وأم كلثوم على طرفيْ نقيض.. ومن هنا بدأت المشكلة بينهما. وشاع الخلاف بينهما، وعرف طريقه إلى القضاء وفقدت بإصرارها وعنادها نبعًا ثَرًا من ينابيع الفن الأصيل، وبِسَعْيٍ حثيثٍ من رفيقهما بيرم التونسي ومحاولة جادة من المستشار عبد الغفار حسني رئيس محكمة القاهرة، الذي ظل طوال ساعتين من جلسة المحكمة يبذل الجهد الخارق للتقريب بين وجهتيْ نظر القمتيْن، تم التراضي بينهما. وقدم لها زكريا لحنه البديع "هو صحيح الهوى غلاب" وهو أول الألحان الثلاثة التي حكمت المحكمة بأن يقدمها الملحن نظير سبعمائة جنية تدفعها له أم كلثوم..لكن الموت لم يمهل زكريا أحمد ليُتِمّ اتفاقه ويقدم لحنيْهِ اللذيْن رافقاه إلى مثواه الأخير.



سكون العاصفة:

والتقى العملاقان، وغنّت أم كلثوم "إنت عمري"، وواكبت الصحافةُ الفنيةُ الحدثَ الكبير، وبخاصة صحافة "أخبار اليوم"، وخلع عليه جليل البنداري وصف "لقاء السحاب". وأقام القطبان بين السحب الذهبية لثمانِ سنوات أتحفا خلالها الساحة الفنية بعشرة ألحان وهابية، منها لحنان وطنيان، وبدأ ت أم كلثوم تستقطب جمهورًا جديدًا من الشباب من أجله تنازلت عن كثير من غلوائها القديم..

عبد الناصر ألمح لأم كلثوم وعبد الوهاب بأهمية أن يلتقيا بعمل فني

تُرى لماذا رضخت، وهي العَنودُ الشَّمُوس، لرؤية عبد الوهاب ومعاييره الفنية التي طالما رفضتها بإباءٍ وشمم كلثوميَّن؟

من المعروف والشائع أن الرئيس جمال عبد الناصر ألمح إلى عبد الوهاب وأم كلثوم بأهمية أن يلتقيا في عمل فني. كان ذلك خلال حفل تسليمهما أوسمة الاستحقاق عام 1960. إلا أن التلميح أصبح تصريحًا حين فاجأ الرئيس جمال عبد الناصر القطبين خلال احتفالات عيد الثورة عام 1963، في كواليس هذا الحفل، (نقلا عن رواية جورج إبراهيم الخوري التي نقلها بدوره عن عبد الوهاب في كتابه: "حكايتي مع النجوم – محمد عبد الوهاب"، تقول الرواية نَصًّا:

".. في استراحة مابين الفصلَيْن الأول و الثاني؛ دعا الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، أم كلثوم وعبد الوهاب لتناول العشاء على مائدته؛ وكانت أم كلثوم إلى يمين عبد الناصر حين قال لعبد الوهاب، الجالس عن يساره: متى سنسمع منك لحنًا لأم كلثوم ؟ ..فتدخّل المشير عبد الحكيم عامر وقال للرئيس: عبد الوهاب ده كلامه كتير ..ح يقولك أعمل واعمل.. ولا يعملش حاجة. فقال عبد الناصر: صحيح ياعبد الوهاب؟ أجاب عبد الوهاب: لا يا افندم .. إذا أمرتْ حَصَل.." .

ونلفت النظر إلى أن أم كلثوم في هذه الرواية- إ ن صحّت- كانت صامتةً.. لا تبدي رأيا.. كأن الأمر لا يعنيها.. ونُرَجِّح أن صمتها كان يعني موافقة ضمنية منها على المشروع أو على





صورة نادرة لأم كلثوم وهي تعزف على آلة القانون. وعلى اليسار أم كلثوم في شبابها.

طرح الموضوع. هذا من جانب، وفي الجانب الآخر، يبدو عبد الوهاب في صورة من بيده الحل والعقد، الحريص على إبرام الأمر وبذكائه أو بخُبْثِهِ المحمود، يُلقي بالكرة في ملعب أم كلثوم، ويضع ظهرها إلى الحائط بصفتها العائق الأول والأخير ورافعة لواء المُمَانَعة.

وفي رأينا المتواضع أن الإرادة السياسية ليست وحدها ما حَرَك المياه الراكدة بين القطبين، ولم تكن رغبة الرئيس جمال عبد الناصر- الكلثومي الهوى- في تحقيق هذا اللقاء هي العامل الحاسم في تحقُّقِهِ؛ كما هو معروف متواتر، ولا نقلل من قيمته أو أهميته إنما كان هذا عاملًا مساعدًا لأسباب أخرى طارئة وقاهرة، خرجت بالرغبة المُجْمَع عليها وحَتَّمَت أن ترى النور.

من هذه الأسباب التي نعزو إليها تحقُّق المشروع أن أم كلثوم أشرفت على ستينيات القرن الماضي وقد اختلف المناخ العام الاجتماعي والفني، حيث أفرز مناخ ثورة 1952 خلال ثمانِ سنوات جيلًا جديدًا من المبدعين ذوي القدرات والطاقات الإبداعية المتميزة. فهناك على مستوى الغناء: نجاة الصغيرة وفايزة أحمد وشادية، وهنّ لسن كسابقاتهن من المطربات المنافسات في العشرينيات والثلاثينيات. وكان نجم عبد الحليم يتألق في سماء الأغنية العاطفية والوطنية، وهؤلاء جميعًا وغيرهم تشملهم رعاية عبد الوهاب الذي كان قد أعلن اعتزاله الغناء في الحفلات بعد إحياء حفلة سلاح الفرسان عام 1954، مُؤْثِرًا هؤلاء بألحانه، مُسْبِغًا عليهم طابعَه فضلًا عن اعتماد هؤلاء على جيل جديد من الملحنين مثل: الموجي وكمال الطويل وبليغ حمدي وجيل آخر من كتاب الأغنية وشعرائها ومنهم أحمد شفيق كامل وعبد الوهاب محمد ومرسي جميل عزيز. وقد ضخّت هذه المجموعات دماءً جديدة في أوردة الفن المصري والعربي، وبدأت تشكل حساسية وذائقة فنية مختلفة ومناخًا مُغَايِرًا.

وفي لبنان كانت تجربة الرحابنة تضفي سمات الحداثة على الأغنية العربية فتشكّلت الأغنية الفيروزية المكثفة القصيرة المفعمة بالخيال والصور وشاعرية الألفاظ والصوت الدافئ..

كلُّ هذا كان يحتّم على أم كلثوم التطور وهي التي استقرت على عرش الغناء لنصف قرن تغيرت خلاله حكومات ودول واختلفت فيه أذواق وميول ولمعت في سمائه نجومٌ وأفَلَتْ. كان لزامًا عليها- آنذاك- أن تفكر جدّيًا في اجتياز الخيار الصعب ..إذا أرادت أم كلثوم أن تبقى.

ثاني تلك الأسباب القاهرة أن كوكب الشرق وجدت نفسها في مطلع الستينيات في مواجهة المناخ الجديد وهي تكاد تكون منزوعة السلاح.. فأعمدة معبدها الفني الباذخ الثلاثي العملاق: القصبجي وزكريا احمد والسنباطي التي شكّلت بهم ومعهم خطَّ الدفاع الأول عن الطابع الشرقي الأصيل، هذه الأعمدة بدأت تعتريها الشروخ آذنةً بالتهاوي..كان القصبجي المبدع المجدِّد قد قنع بالانزواء خلفها على مقعده ضمن الفرقة الموسيقية تداعب أصابعه، بين الفينة والأخرى، بريشة محبطة أوتارَ عوده الحزين.. وكان الشيخ زكريا قد اختلف معها ووصلت خلافاتهما إلى ساحات المحاكم وبالتالي دامت القطيعة بينهما لأكثر من سنوات





أمّ كلثوم تراقص الدسوقي إبراهيم، ابن شقيقتها في إحدى المناسبات العائلية. (أعلى)
وأم كلثوم في زيارة لأحمد رامي بدار الكتب حيث كان يعمل (أسفل).



عشر.. أما رياض السنباطي فلم يكن باستطاعته- بحكم تقدم السن وتكوينه وشخصيته المترفعة وحرصه الدائم على الإجادة- سوى أن يقدم لها لحنًا واحدًا كل موسم. الأمر نفسه كان على مستوى تأليف الأغاني، فقد تبدلت قريحة رامي من الخصوبة إلى الجفاف والضمور. كلُّ هذا حدا بها إلى التوجه نحو شباب الملحنين والمؤلفين الذين كانوا يحلمون بفرصة الدوران في الفلك الكلثومي؛ فاتجهت إلى محمد فوزي الذي قاد خطى بليغ حمدي اليها. وفي المقابل: لم يضيع الموجي والطويل وعبد الوهاب محمد ومرسي جميل عزيز ومأمون الشناوي هذه الفرصة .. وهم من غنّت لهم في المواسم الأربعة الأولى من الستينيات قبل أن تلتقي بعبد الوهاب الذي لم يبق سواه.. فلِمَ لا ..؟!

ثالث الأسباب وأقواها أن كوكب الشرق منذ عودتها من رحلتها العلاجية في الولايات المتحدة عام 1953 بدأت تعاني من نوبات مرضية كانت محتملة في بداياتها لكنها، مع التقدم في العمر، ظهر تأثيرها واضحًا على الجسد القوي الصامد المتجاوز لكل مراحل الزمن صحيًا و فنيًا إلا أن الوهن بدأ يعرف طريقه إلى صوتها؛ ذلك الكنز الكلثومي الأبهى والأثمن.. عرف ذلك وأحس به محبوها الكبار وعاشقو حنجرتها الذهبية وهو ما حدا بإحدى صديقاتها، من سيدات العمل والنشاط الاجتماعي بمدينة الإسكندرية، وهي السيدة صفية عامر جميعي أن تطبع منشورًا وتقوم بتوزيعه على رواد حفلاتها تدعوهم فيه إلى عدم إرهاق أم كلثوم والاكتفاء بوصلتيْن غنائيتيْن في كل حفل بديلًا عن ثلاث، كما جرت عليه العادة. وكان نتيجة تفاقم حالتها الصحية أن قَبِلَت- على مضض- أن يستعرض عبد الوهاب قواه وقدراته الموسيقية بمقدمات وفواصل طويلة يستعيدها الجمهور الجديد ما يتيح لها فرصة التقاط الأنفاس وتجديد طاقاتها وتجميعها لمواصلة الأداء الكلثومي المألوف...وقد سار على نهج عبد الوهاب في ذلك بليغ حمدي كما في مقدمة "فات الميعاد" ومقدمة "الف ليلة و ليلة" ذات الأجزاء الثلاثة.

لم يستطع رياض السنباطي ان يقدم لها اكثر من لحن واحد في كل موسم

تلك في رأينا المتواضع الأسباب الحقيقية والمنطقية القاهرة التي أخرجت النهر الكلثومي عن مجراه الطبيعي الأصيل الذي تسرب في وجدان أجيال وأجيال.

ويبقى السؤال:

هل استطاع الموسيقار أن "يُوَهْبِنَ" أم كلثوم، أم استطاعت "السّت" أن "تُكَلْثِم" عبد الوهاب؟

ومهما تكن الإجابة فإنه يبقي لأم كلثوم- بدون عبد الوهاب- الكثير والكثير من روائع الفن والإبداع.. فقد شيدت ورسخت أسطورتها الخالدة قبل لقائها بعبَد الوهاب.. وأظن أن عشْرِ حَبَّاتٍ من الرمل لا تُضيف إلى الجبل الشامخ ما يزيده شموخًا.. فقد وصل عبد الوهاب متأخرًا.. وتلك حقيقة لا جدل فيها ولا مراء..



تميزت بالحضور الكمي والنوعي

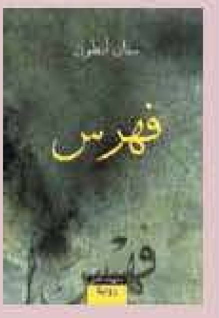
الرواية العراقية والخراب التاريخي

زهور كرام
المغرب

عندما ظهرت الرواية باعتبارها جنسا أدبيًا مُختلفًا عن الملحمة في السياق الغربي، وعن المقامة في السياق العربي، كانت إعلانًا رمزيًا ضد غياب الفرد في الفعل التاريخي، ومع فسح المجال أمامه، لكي يُقيم في المتخيل الروائي بكل تناقضاته وفوضاه، بأحلامه وطموحاته. وعندما حل البطل الروائي بصيغته الإشكالية محل البطل الأسطوري في الأشكال التعبيرية السابقة، تقدم جنس الرواية الجديد نحو الفرد باعتباره صانع البطولة، وقائدها ضمن محددات نوعه البشري، بما يلحق تلك المحددات من إكراهات وصعوبات، من تناقضات والتباسات، من غموض ووضوح.

من يومها، والرواية تُرافق نظام هذه المحددات، ليس من أجل توثيقها، لأن منطق الرواية الإبداعي يشتغل خارج التوثيق، أو لتحصين وجودها من التلاشي، وإنما من أجل التعبير عن تحولاتها، وتحول موقع الفرد من خلالها. إن قدرة الرواية في فن المرافقة التشخيصية لتاريخ المجتمعات وحياة الأفراد وأحلام الشعوب، جعلت من تاريخها تاريخ تجارب لفن المُرافقة الفنية، بعيدًا عن مفهوم الانعكاس، قريبًا من منطق التشخيص. بالعودة إلى طبيعة الرواية العربية في مسار تكونها وتطورها، سنلاحظ ارتباطها في مرحلة التأسيس بسؤال الاستقرار الفني، من خلال البحث عن الدعم السردي التراثي ليكون حاضنًا لعملية العبور التاريخي نحو الجنس الأدبي الروائي، وتمثل ذلك في استلهام السرد التراثي الذي وفر للرواية العربية - وهي تعقد التواصل مع هذا الجنس الأدبي الجديد - مجموعة من الإمكانات الأسلوبية والفنية والجمالية، والتي مكنتها من الانخراط السلس في ثقافة السرد الجديد، بل شكلت بعض مظاهر سياقية النشأة. وعبر هذا التكون المزدوج النشأة بين النموذج الغربي (الجنس الأدبي الروائي) والنموذج العربي(الثقافة السردية التراثية) واصلت الرواية العربية مسار تحولها وتطورها، من خلال فن المرافقة





التشخيصية للأزمنة التي مرت منها البلدان العربية بمجتمعاتها وتاريخها وجغرافياتها، من زمن الاستعمار والاستيطان، حيث شكلت الرواية حالة فنية للتحفيز على مقاومة الاستعمار ومواجهة الاستيطان ، عبر بث روح الأمل في الوجدان الجماعي الذي مثل أفق هذا الحضور السردي باعتماد مفهوم المقاومة، مقاومة اليأس والرضوخ للأمر الواقع، والانحناء للعبة السياسية، إلى الفساد السياسي والاقتصادي، وتأثيرهما على الخلل الاجتماعي، و السعي إلى فضح هذا الفساد روائيا، والتركيز على الأوضاع الاجتماعية باعتبارها نتيجة منطقية للفساد السياسي. وكانت الرواية – وما تزال – في تجارب عربية- عبر كل هذه المحطات تشتغل ضمن رؤية التعرية وفضح الخلل، من أجل إصلاح الوضع أو تجاوزه باقتراح بدائل أكثر إنصافا لكرامة المجتمعات العربية، أو تحويل الرواية إلى وسيط خدماتي فني للفضح . أنتج هذا المسار الروائي شبه أفق عربي مشترك، لذلك كان الحديث يتم في إطار مفهوم "الرواية العربية"، مع التركيز على القضايا المشتركة، وطريقة معالجتها. غير أن هذه العلاقة اختلفت اليوم، لأن شكل الحرب اختلف، ومفهوم المقاومة تغير، ومن ثم، تحول نظام السرد في الرواية، وهي تُرافق تبدلات المفاهيم، لتتغير وتُغير معها الوعي الاجتماعي.

1/ تحول مفهوم الذاكرة الروائية

شكلت الرواية العربية حالة فنية للتحفيز على مقاومة الاستعمار

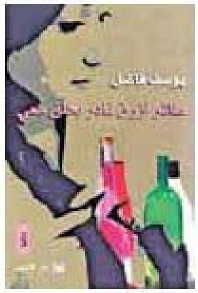
تتجه الرواية العربية عبر مرافقتها التشخيصية للتحولات السياسية والاجتماعية إلى الانخراط بقوة في زمن الدمار الذي يعرفه التاريخ العربي الحديث ومعه الجغرافيا، لتعيد ترميم الدمار في الذاكرة. غير أن مفهوم الذاكرة في راهنية الرواية العربية التي تُؤسس نماذجُها هذا الأفق في فن المُرافقة، يختلف عن مفهوم الذاكرة الذي عرفته الرواية العربية في مسار تكونها، وهي تُحاول أن تحصن ذاكرة التاريخ والمجتمع في ذاكرة الأفراد. الذاكرة في النماذج الجديدة تأخذ شكلا آخر، يعتمد مفهوم ذاكرة الرواية، أو بتعبير آخر، تشتغل الكتابة السردية بنظامها لجعل الرواية ذاكرة التاريخ والحضارات والمجتمعات. تحضر الرواية وفق هذا المفهوم المُختلف للذاكرة في مواجهة الدمار الذي يعرفه واقع الكثير من البلدان العربية، وهو دمار يقصف بالتاريخ وفلسفته، والجغرافية وحدودها، ويلفظ الأفراد خارج الأوطان، حيث تتحول عتبات الحدود والشواطئ والمخيمات إلى إقامة بين البين، ويتراجع مفهوم المنفى لصالح مفهوم النزوح.

من بين التجارب الروائية التي تقترب من هذه الحالة السردية، نلتقي بالنموذج الروائي العراقي الذي تميز في السنوات الأخيرة بالحضور الكمي و النوعي، والذي بات يحظى بحضور قوي في منافسات جوائز الرواية. فالرواية العراقية تتصدر اللائحة الطويلة للجائزة العالمية للرواية العربية دورة 2017 بأربع روايات، وهي "فهرس" (1) لسنان أنطوان، و"مقتل بائع الكتب" (2) لسعد محمد رحيم، و"سفاستيكا" (3) لعلي غدير، و"أيام التراب" (4) لزهير الهيتي. وقبل هذه الدورة حظيت الرواية العراقية بحضور مُلفت بدورة 2014 سواء بحضورها باللائحتين الطويلة والقصيرة، أو بتتويجها ببوكر الدورة مع رواية فرانكشتاين في بغداد (5) للروائي أحمد سعداوي.

ولعل هذا الحضور من شأنه أن يجعل النقد الروائي يبحث في مظاهره وعناصر وجوده، والتساؤل حول الرؤية الجديدة التي تقترحها الرواية العراقية على الوعي العربي بشكل عام. إن ما يُلفت النظر في التجربة العراقية الروائية هو شكل تعاملها مع " الخراب" الذي تعرضت له جغرافية العراق وتاريخه، وقبلهما الإنسان العراقي. وإذا كانت موضوعة "الخراب" باتت حاضرة في جل التجارب السردية العربية بمستويات



عديدة، منها السورية على الخصوص، حيث الخراب يحضر باعتباره موضوعًا منظورًا إليه، في إطار رؤية تهدف إلى تحليل ما حدث/يحدث،   فإننا نلاحظ في التجارب العراقية تجاوزًا للتحليل إلى إعادة بناء الخراب وفق عنصري الداخل/ الخارج العراقيين.



قد تختلف معظم الروايات العراقية في نظامها السردي، وأسلوب كتابتها، ومستويات لغتها، غير أنها تلتقي في أفق يكاد يكون مشتركًا، وهو السعي إلى تحويل العالم الروائي إلى مساحة سردية آمنة للإنسان والتاريخ والجغرافيا، بعدما هزت الحروب، واللعبة السياسية العالمية الواقع، وحولته إلى ركام من الدمار. ويتم ذلك من خلال مظهرين اثنين: من جهة أولى تحويل الرواية إلى فضاء لإقامة التاريخ والجغرافيا والذاكرة الجماعية، من أجل تحصين الماضي والحاضر من قانون الدمار في الواقع السياسي، ومن جهة ثانية انتقال ذاكرة المنفى إلى مرجعية لبناء هذه الإقامة في الرواية.

2/ " فهرس " و ترميم الخراب

جسدت الرواية العراقية هذا المستوى من التشخيص السردي لواقع الخراب، بشكل ملفت للانتباه، حيث نلتقي برؤية يتفاعل فيها داخل/خارج بغداد. تجلى ذلك بهيمنة شخصية العراقي المنفي في رؤية ترميم ذاكرة الوطن المشتت والمدمر، وذلك من خلال إعادة الحياة إلى الحاضر المُدمر بالذاكرة.

نلمس هذا التفاعل بين الداخل/الخارج، أو هذا الانتقال في وضعية الرواية في نماذج عديدة، نذكر منها رواية " فهرس "للكاتب" سنان أنطوان، حيث هذا الحوار الروائي بين ذاكرة المنفي الأستاذ الجامعي"نمير" و ذاكرة الواقع المدمر، والتي شخصتها مخطوطة، يتوصل بها "نمير" من "ودود" بائع كتب بشارع المتنبي، عند زيارة الأستاذ الجامعي لبغداد مع وفد أمريكي كمترجم لفريق سينمائي أمريكي، جاء إلى بغداد لتصوير فيلم عن العراق وأوضاعه.

تنخرط الرواية العربية اليوم بقوة في تحليل الخراب وترميمه

تنطلق الرواية بعد عودة "نمير" إلى أمريكا، وتعرفه على محتوى المخطوطة التي وثق فيها بائع الكتب مشاهداته وانطباعاته حول ما حدث للإنسان والأشياء في العراق زمن الحرب. توثق المخطوطة للزمن الاجتماعي المُحصن لذاكرة المجتمع والوطن والإنسان والطبيعة والأشياء، غير أنه زمن مُعرض هو الآخر إلى الدمار والخراب، زمن مُهدد بالقصف والقتل، وإمكانية انتقاله إلى الخراب الوجودي. ولهذا، فانتقال المخطوطة من خطاب يومي بسيط إلى خطاب سردي رمزي مُركب، هو انتقال من ذاكرة الزمن الاجتماعي إلى ذاكرة الزمن الروائي، الذي يمنح للإبداع، وخاصة السرد شرعية تحصين الزمن الاجتماعي، نظرا لقدرة الروائي على تأمين التاريخ والجغرافية والإنسان والأشياء من الخراب، أو لكون كل الخيارات السياسية والتاريخية قد استعصى عليها حفظ سلامة التاريخ والإنسان. لا تتحقق عملية الانتقال إلا بضمان الوجود الرمزي لمنتج الزمن الاجتماعي، لهذا ينتقل "ودود" من زمن المخطوطة وشارع المتنبي، و بيع الكتب المستعملة إلى سارد مُنتج لنظام الرواية، ومحقق لمنظورها، كما تنتقل الأشياء والطبيعة والأمكنة والناس والأزمنة من أخبار و يوميات ومشاهدات في وثيقة المخطوطة إلى أصوات ساردة لوضعياتها، وإلى شخصيات تعقد تواصلًا جديدًا في العالم الروائي. فشجرة "السدر" مثلا و التي استعصت على الدمار، كما تُخبرنا بذلك المخطوطة، وظلت عصية على الاقتلاع، حتى قصفتها قذيفة، تشتغل وظيفيا في السرد، ويتحول عصيانها في الزمن الاجتماعي إلى تقنية لتعطيل الزمن الروائي ، بقصد خلق مهلة لتوثيق الخراب،



و تؤشر على قدرة الشعب العراقي بفضاءاته وأزمنته وطبيعته وأشجاره وأشيائه على المواجهة، غير أن ما أحدثته التحولات الأخيرة بعد دخول الأمريكان قد خرّب الخراب نفسه، إن عصيان شجرة السدر معادل موضوعي لعصيان حضارة، وبهذا الشكل تتحول شجرة السدر إلى صوت ينطق باسم الإنسان الذي قتلته القذائف وقتلت معه ألبوم ذكرياته، فلم يبق إلا الشجرة شاهدة على مأساة الخراب. وهنا، نتذكر رواية الكاتب المغربي" يوسف فاضل " في " طائر أزرق يلحق بي"(6)، والذي وظف روائيًا الطائر باعتباره شخصية فاعلة في توثيق التاريخ المنسي، أو تاريخ الاعتقال، حين تم اعتقال الإنسان وصوته والتاريخ.

تلتحق كل هذه الأصوات بالزمن الروائي، فتعرف تحولات بنيوية في مستوى حضورها، ومنطق تفكيرها، وأفق منظورها، ويُحولها المنطق السردي إلى ذوات مُنتجة ليس للخبر وإنما للموقف والرؤية، غير أن طبيعة حضور المخطوطة بمكوناتها وساردها" ودود" لا تأخذ المعنى الوجودي الرمزي إلا بالحضور الموازي -التفاعلي للأستاذ الجامعي "نمير"، والذي يعيش بأمريكا منذ التسعينيات من القرن العشرين.

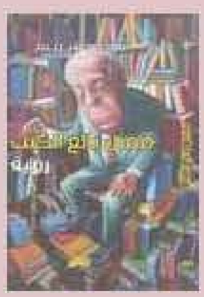
تشترك الرواية العراقية في تحويل العالم الروائي إلى مساحة سردية

نصبح هنا أمام مشهدين اثنين يتحول فيها الأول إلى شاهد على الثاني، حين يوثق عراقي الداخل"ودود" ما حدث للعراقيين بسبب الأوضاع السياسية، والحروب، التي أدت إلى التهجير والنفي والاغتراب، في حين يتحول الثاني، عراقي المنفي إلى كاتب شهادة الأول. ويشكل الاثنان معا التأليف الجماعي لذاكرة خراب وطن . كلاهما يعرفان الخلل. الأول من خلال معايشته لتاريخ الدمار والخراب، والثاني من ضرر المنفى والابتعاد عن الفضاء الحميمي (البيت،الطفولة،الوطن...). يقول السارد في رواية " فهرس: "أقلب الدفتر وأكتشفُ أنّ كلماتي صارت تشبه كلمات ودود في كثير من المواضع. هل حدث هذا لأني نسختُ مناطقهُ ورسائلهُ بخط يدي لأنني خفت أن تضيع أو تتمزق؟ ولأنني قرأت ما كتبهُ عشرات المرات؟ أم أن هذه كانت حجة كي أتشرب أسلوبه وأتقمص شخصيته!" ص (265).

يمثل هذا المقطع السردي ملتقى التفاعل بين الشاهد الأول/ودود والشاهد الثاني/ نمير في ترميم الذاكرة، بشكل تتلاشى فيه الحدود بين داخل/خارج العراق. وهي – تقريبا- نفس الرؤية التي شخصتها- بمستوى آخر- رواية " طِشّاري" للكاتبة "إنعام كجه جي"، حين اقترح الحفيد خارج العراق فكرة تجميع الشتات العراقي في مقبرة افتراضية، من أجل تحصين الموت من الشتات.

تنقلنا تجربة الرواية العراقية بهذه المستويات من التجلي من العلاقة واقع/تاريخ - تخييل، إلى العلاقة تخييل/ غربة –واقع/ خراب، وذلك من خلال علاقة التفاعل التي يفرضها منطق وضع الخراب الذي يجعل بغداد تفقد ملامح الطفولة التي يحملها كل منفي عنها.

3/ رؤية مختلفة بخطاب جديد



إن التركيز على الرواية العراقية في موضوع تسريد الخراب، وفق رؤية التفاعل داخل/خارج، لا يُقصي التجارب العربية الأخرى التي تحكي الخراب، بطرق متعددة ولنا في ذلك أمثلة عديدة، نذكر منها رواية" المغاربة"(7) للكاتب المغربي" عبدالكريم جويطي" والتي وصلت بدورها إلى لائحة البوكر الطويلة للسنة الحالية، إضافة إلى الروايات السورية التي ترافق محنة الوضع بسوريا، وتذهب إلى التاريخ لتحصين الحاضر من عبث الخراب، إنما اعتماد النموذج العراقي في هذا الشأن، يعود إلى هيمنة هذا الأفق في

الروايات العراقية، وهو أفق لم يكتمل نسقه إلى مع هذا التراكم الوظيفي. وبالتالي، فإن نصوصًا عراقية كانت قد صدرت سابقًا، ولكن الاقتراب النقدي منها تم خارج نسق هذه الرؤية، بحكم ضعف التراكم حينما، ستلتحق بهذه الرؤية، وتعمل -بدورها- على تعزيز هذا الأفق انطلاقا من خطابها. يمكن إرجاع أسباب بروز هذه الرؤية في التجربة العراقية إلى عوامل عديدة، نختار منها اثنين لعلاقتهما بالموضوع، من جهة كون العراق كان بداية للخراب العربي ومن جهة ثانية، التحاق كثير من الأوطان العربية بمحنة الخراب التاريخي والجغرافي بالعراق، جعل تجربة الخراب تأخذ بُعدا جماعيا وفي ذات الوقت متعددا ومتنوعا. سمح العنصران معا للعراقي بإقامة مسافة من الوضع، وإعادة التأمل عن مسافة.

ينتج الأفق الجديد كتابة مختلفة، تمنح القارئ موقعًا رمزيًا داخل الخطاب الروائي، وتجعل حضوره حاسمًا في أفق هذه الرؤية التي لن تكتمل مجتمعيًا وسياسيًا وروائيًا إلا بشراكة مفتوحة على القارئ. لذلك جاءت رواية " فهرس" غير حاسمة في تلاشيها، ونهايتها، فالرواية تقترح عدة خيارات، وبالتالي فهي تُورط القارئ معها في بناء البديل أو المقترح، وتتجلى هذه الشراكة الروائية مع القارئ في نظام الكتابة الروائية التي تأخذ صيغة النصوص أو المقاطع، وعلى القارئ أن يعقد الربط بينها على مستوى القراءة. يلتحق القارئ بالتأليف الجماعي(وجود/نمير)، و يصبح مؤلفا، أو مشروع مؤلف حسب تفاعله في منطق الشراكة، و مسؤولا عن صياغة خطاب، يعني مشروع.

ينتج الأفق الجديد كتابة مختلفة، تمنح القارئ موقعًا رمزيًا داخل الخطاب الروائي

تنخرط الرواية العربية اليوم بقوة فاعلة في تحليل الخراب، وترميمه، وإعادة إنتاج رؤية منه وله. تقترح التجارب الروائية اليوم على القارئ العربي توجها جديدا نحوها، يمنحها سلطة تاريخية، لكونها لم تعد مرتبطة بموقع اللاحق للزمن الاجتماعي- التاريخي، إنما أضحت فاعلة في ترتيب هذا الزمن وصانعة له بموجب انخراطها في التربة العربية. يتطلب وضع خطاب الرواية الجديد في علاقة بموضوعة "الخراب" نقدا أكثر قدرة على الإصغاء إلى خصوصية الرواية العربية وهي تحمي الأوطان من ضياعها في المستقبل بشراكة مُعلنة مع القارئ.

الهامش:

(1) سنان أنطوان: فهرس ـ منشورات الجمل، ط1، 2016

(2) رحيم (سعد محمد): مقتل بائع الكتب ـ دار ومكتبة سطور، ط2016،1

(3) غدير(علي): سفاستيكا ـ دار ومكتبة سطور، ط1، 2016

(4) الهيتي (زهير): أيام التراب ـ دار التنوير، ط1، 2016

(5) سعداوي (أحمد): فرنكشتاين في بغداد ـ منشورات الجمل، ط1، 2013

(6) فاضل(يوسف): طائر أزرق يطير معي ـ دار الآداب، ط2013 ،1

(7) الجويطي (عبد الكريم): المغاربة ـ المركز الثقافي العربي، ط 2016،1



المشروع السردي العراقي

من مغامرة التمهيد إلى مرحلة التأسيس

محمد جبير
بغداد

اختلفت الدراسات النقدية في تحديد الريادة الروائية في العراق ما بين اثنين: سليمان فيضي في «الرواية الإيقاظية 1909»، ومحمود أحمد السيد في «جلال خالد 1928»، إلا أن الرجحية في النهاية صارت من نصيب السيِّد، على الرغم من الاختلاف على تجنيس عمله «قصة طويلة» أم «رواية»، ولم يؤثر في الشروع في المغامرة الأدبية «الريادة»، إذ أنها مهدت الطريق أمام كتابات أخرى ستشكل لاحقًا تراكمًا إبداعيًا يسهم، بصورة أو بأخرى، في بلورة اتجاهات فنية حديثة.

هذا العام «1928»، هو عام استثنائي بحق إذ شهد ولادة أسماء مثل: «عبد الملك نوري، فؤاد التكرلي، مهدي عيسى الصقر، بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، بلند الحيدري، جواد سليم، يوسف العاني وآخرين»، حيث تعالت صرخات هذه الأسماء لتعلن شهادة ميلادها في هذه السنة أو تلك التي سبقتها أو تلتها، ليقودوا في مرحلة الشباب خطوات التحديث والتجديد، ويكونوا قادة مرحلة «الريادة الفنية».

لن نكرر هنا ما توصلت إليه الجهود النقدية العراقية عن تلك المرحلة، وإنما نسعى إلى قراءة جديدة تكشف مديات أوسع عن التحديدات الإطارية المؤدلجة التي تمركزت في الثيمات الروائية والتعددية النوعية في الشخصيات، وأدّتا إلى أخطاء بنائية شوهت المنجز السردي العراقي أو أعاقت تطوره.



فقد انصبت تلك الجهود على دراسة الأفكار المشاعة ضمن الإطارية المضمونية وما تنقله من محمولات فكرية أو بيئية من وجهة نظر «الكاتب» وليس صوتًا تلقائيًا نابعًا من الشخصية السردية ذاتها، بمعنى آخر أن الشخصية في النص السردي تتكون من إطار خارجي «الفكر» وصوت موجه لذلك الإطار، وهو صوت «الكاتب»، وغالبًا ما يكون الانفصال واضحًا بين الإطارين، أو لا يكون متوافقًا، وهذا ما نلمسه بشكل واضح في البدايات السردية في العراق منذ العشرينيات من القرن الماضي وحتى نهاية الأربعينيات منه.

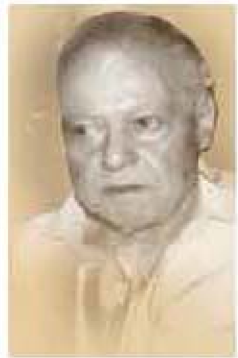
وقد قدم «عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي» نصوصًا سردية متقاطعة مع التقنيات التي كانت سائدة

آنذاك، ويذكر فؤاد التكرلي «أن الأمر المهم بالنسبة لي هو الوعي بقيمة ما أكتب أولاً والوعي بضرورة اتخاذ منهج في الكتابة والخصوصية ثانيًا»1. ويضيف: «أتذكر أننا – عبد الملك نوري وأنا – كنا في صحراء أدبية شبه مقطوعين، أمامنا زمنيًا محاولات محمود أحمد السيد وذنون أيوب وعبد الحق فاضل وغيرهم، هؤلاء كانوا يكتبون الأقصوصة بطريقة بدائية تشبه إنشاء طلبة المدارس، من جهة أخرى كنا نطّلع على المحاولات القصصية في الآداب الأوروبية والأمريكية، حسنًا.. ما العمل؟ لا مجال للكتابة كما يكتب العراقيون، ولا مجال للتقليد الأعمى، اذن علينا أن نبحث عن طريق خاص للوصول لهذا الهدف» [2]. هذا الرأي قد يختلف مع اعتراف القاص غانم الدباغ حين يقول: «كأبناء هذه البيئة المتناظرة جنوبًا وشمالاً وعيت القصة حكايات وأساطير شعبية ترويها جدتي في معين لا ينضب لديها» [3].

ويشير مهدي عيسى الصقر إلى أن «معظم قصص –غضب المدينة- كانت تدور حول مشاكل خاصة، وفي فترة سياسية معينة، هي فترة ما قبل ثورة تموز – 1958 وكانت ذات صبغة محلية بحتة» [4]. ويعترف محمود عبد الوهاب بعد أكثر من أربعين عامًا من ظهور أول نص له «خاتم ذهب صغير» أنه مرّ بـ «رؤى سردية متحولة وجدت نفسي في نهايتها بعيدًا عن الدهشة الأولى بأول حلم قصصي انبثقت منه الشخصية الأولى والمحاولة الأولى وقريبًا من استبصار مغاير ارتقت بي تقنيته إلى مرصدي الأخير بين قصص هذه المجموعة» [5].



محمود أحمد السيّد



عبد الملك نوري



عبد الحق فاضل

البدايات

يقول الدكتور علي جواد الطاهر والدكتور عبدالاله احمد في تقديم المجموعة الكاملة لقصص محمود أحمد السيد: إنه «وجد في نفسه نتيجة لقراءته ميلاً لكتابة القصة فزاولها»6. ثم أضاف: «كما كتب أشبه بالقصة القصيرة اختار من مجموعها ما نشره باسم – النكبات- في عام 1922» [6]. أما السيد فإنه يقول: «طالما كانت تشوقني نفسي إلى كتابة الروايات، ولكني كنت أتردد وأحجم لما في الأمر من صعوبة، واستشرت هذا وذاك، فلم أجد أحدًا يشجعني على الكتابة في هذا الموضوع، ولم ألق رجلاً يشير عليّ بشيء سوى الكف عنه وتركه بتاتًا، ذلك لأنهم استصغروا شأني، وحسبوا أني لن أقدر عليه، بل توهموا أنه شيء عظيم لا يستطيع أي كاتب من العراقيين دخول بابه، كأن كُتّاب الروايات في الأمم الأخرى أناس هبطوا من السماء، لم أعبأ بذلك، بل رجعت فكتبت أول رواية وهي – في سبيل الزواج – ولكن اتضح بعد ظهورها أنها ناقصة من عدة وجوه، حتى استخف بها البعض، ولكن ذلك لم يثبط من همتي بشيء، بل قلت لأعالجنّ هذا الموضوع فأكتبنّ فيه حتى يتسنى لي النجاح» [7].

نتوقف عند هذا المقتبس من المقدمة، إذ من خلاله يمكننا التعرف على مفردات محددة مثل:

أولاً: الرغبة في كتابة الروايات.

ثانيًا: التردد لصعوبة هذا الفن.

ثالثًا: الاستشارة.

رابعًا: إحباط وعدم التشجيع.

خامسًا: إصرار الكاتب وتحديه لكتابة الروايات.

سادسًا: المراجعة ونقد الإنجاز.

فقد حفّزت قراءات السيد الرغبة في الكتابة على غرار السائد من الأعمال التي كانت متوفرة آنذاك، مما أوجدت في نفسه تلك القدرة بعد أن خبر أسرار الصنعة وأهداف الكتابة في مرحلة تاريخية مهمة من حياة العراق السياسية والتي كما يرى أغلب كُتّاب جيله أنه لابد أن يكون للمثقف دور مميز فيها. وهو أدرك

أيضًا منذ البداية صعوبة هذا الفن الإبداعي، لذا راح يستشير العديد من الأصدقاء ليؤكد لهم رغبته في الكتابة السردية، إلا أن جميعهم لم يساندوه، وإنما أحبطوه في سعيه نحو الإبداع، وكتب متجاوزًا ومتحديًا، ولم يأتِ ما كتب كما يشتهي الكاتب، وإنما ضعيف وناقص على حد تعبيره، وهذا التشخيص من قبل السيد ذاته، هو بداية المعرفة وبداية تجاوز الإخفاقات الفنية في البدايات الأولى لتجربة الكتابة السردية.
أريد أن أشير هنا إلى أن محمود السيد ومنذ عشرينيات القرن الماضي ولا سيما في الفترة المحصورة ما بين (1925 – 1935) كتب نصوصًا سردية قصصية متقدمة عما كان شائعًا في تلك الفترة من نصوص مثل: «المنفلوطي وتيمور» في مصر، وتوفرت نصوصه تلك على الكثير من تقنيات النص السردي القصصي، وحتى في طريقة العرض الأسلوبي لتلك التقنيات، فقد كان يبتكر في كل نص جديد تقنية مختلفة عن تقنية النص السابق، لا سيما في عرض الشخوص المتحركة في داخل النص أو في رسمه للأحداث. فقد كان التقديم الاستهلالي للشخصية في نص «طالب أفندي» حواريًا بين المهندس عبد الحميد وصديقه الصحفي.
«من ذلك الرجل الذي كان يتناول عشاءه على تلك المائدة القصية، أعني الرجل الأسمر الأحوص القصير الذي لا تنسجم الثياب الفرنجية عليه؟»
_ ألا تعرفه؟
_ كلا» [8].
أو الجملة التقريرية الوصفية:

النماذج السردية التي قدمها السيّد هي بحق متقدمة عما كتبه مجايلوه من الكُتّاب العرب

«كان أول من استقر عليه نظري في ذلك المرقص ليلة حدثت هذه الحادثة التي أرويها لكم، وهي من ليالي صيف سنة 1928، ثلاثة حسبتهم من طلبة المدارس العليا أو صغار الكتبة في الدواوين» [9].
أو استخدام ضمير المخاطب:
ياوالدي! لعلك عدت الآن إلى بيتك فاستقبلتك – قبل أن تتناول كتابي هذا زوجك «العروس» إلتي أحببتها الحب الأعمى» [10].
أو استخدام ضمير الأنا:
زرت صديقي المحامي عبد العزيز قبل خمسة أيام» [11].
النماذج السردية التي قدمها السيد هي بحق متقدمة عما كتبه مجايلوه آنذاك من الكُتّاب العرب، صورت المجتمع العراقي، ولم تغب عنها الشخصية العراقية بملامحها وسلوكها ووعيها، على الرغم من كثرة الجمل الاعتراضية في تلك النصوص. هذه التقنيات الأولية ستجد إضافات لها لاحقًا في أعمال أنور شاؤل، إذ أنه أول من استخدم التداعي أو المنلوج أو الانثيالات الحرة في النص السردي في ثلاثينات القرن الماضي.
هذا الإرث وجد طريقة في نصوص كُتّاب، وغاب عن نصوص أخرى، لكن هذا الغياب لا يعني قصورًا في التقنيات الموروثة، وإنما قصور في وعي كُتّاب تلك المرحلة للجانب الجمالي في النص السردي، مما أدّى إلى عدم استثمار أو تطوير تلك التقنيات، وسعوا في كثير من النصوص إلى تغليب «الآيديولوجي على الفني جراء الأحداث الساخنة التي شهدتها تلك الفترة وتنامي الحركات السياسية».
اختلاف الكُتّاب في الرؤية أدّى إلى أن ينهج بعضهم إلى تطوير تلك البذرات الفنية ليكون حلقة الوصل بين ما مضى من إنجاز وما سيأتي من انجاز على أيدي كُتّاب آخرين يرون في التحديث مشروعًا فكريًا إنسانيًا.
القاص عبد الحق فاضل كان من بين أبرز هؤلاء ممن اختاروا استثمار ذلك الإرث فنيًا، وقدّم نماذج سردية متقدمة استطاعت أن تصمد لفترات زمنية لاحقة على الرغم من تغير ذائقة المتلقي الجمالية والفنية، فقد أدرك القاص منذ البداية أن هناك حدًا فاصلًا بين الالتزام والفن، وأن هذا الحد لا يلغي طرفًا على حساب

طرف آخر، وإنما يتحدان معًا بغية تحقيق الخطاب الإنساني العام. يقول: «الالتزامية تعبير فضفاض إذا قبلنا، إن على الفنان أن يكون إنسانًا قبل أن يكون فنانًا، فكل شيء يكتبه بصدق وخلوص نية فهو التزام، لكن المهم في القصة أن يكون الالتزام فنيان وبتعبير آخر أن يكون جزءً من القصة، لا أن تكون القصة جزءً منه» [12].

إن الوعي بالأهمية الفنية للنص السردي وضعه في النقيض من القاص ذنون أيوب أو جعفر الخليلي أو عبد المجيد لطفي وآخرين، ففي الوقت الذي كان يرى عبد المجيد أن القصة عبارة عن «مصادفة» أو الخليلي «حادثة» أو أيوب «تطابقا مع الواقع»، فإن عبد الحق فاضل كان ينظر لها خلقًا جديدًا.

أشار ذو النون أيوب في مقدمة الآثار الكاملة لأدبه بالقول: «يوم شكوت لجمهورية تموز انعدام وجود آثاري الأدبية لأسباب، أهمها مطاردة عهود ما قبل الثورة لهذه الآثار بسبب تحرشها السافر بالسياسة القائمة يومذاك وبسبب ما فيها من ميول إصلاحية تقدمية» [13].

ونرى أيضًا في إهدائه المثبت في مجموعته الخامسة «كادحون» الآتي: «إلى أكثرية الشعب الساحقة إلى العامل والفلاح» [14].

أو إهداء مجموعته الثالثة «صديقي»: «إلى كل من يحب الحقيقة ويقبلها على علاتها مهما تعارضت مع ما كلفته أو نشأ عليه من مبادئ فاسدة أو تقاليد بالية» [15].

المشروع التأسيسي للرواد هو مشروع تراكمي، ساهمت فيه أجيال مختلفة

أو في تمهيده لمجموعته «العقل في محنته» يصرح أيوب: «أن مكروب الحمى عند الأمم هو الأفكار العفنة والآراء البليدة، وبسبب العدوى من هذه الأمراض أفراد من تلك الأمة المصابة يولدون في مستنقع الرجعية الموبوء، حيث يبلغ التفسخ منتهاه ويترعرعون فيه، وقد يبلغ مدى انتشار هذه الأمراض بالعدوى إلى حد يستفحل معه أمرها فتصبح عالمية» [16].

نقطة تحول

إن المشروع التأسيسي للرواد هو مشروع تراكمي، ساهمت فيه أجيال مختلفة ولايمكن أن نبخس حقهم في الريادة التأسيسية، وإذا ما أسلمنا أن كل مرحلة من المراحل الإبداعية تشهد ظهور كتّاب مبدعين وآخرين أقل منهم إبداعا أولا يملكون الموهبة الإبداعية إلا أن المنجز يبقى منجزا قائمًا بذاته، وتراكما معرفياً وإبداعيا للأجيال اللاحقة، ينهض عليه التأسيس الحداثي في الخمسينات من القرن الماضي ومازال متواصلا.

إن الإضاءات التي قدمت بينت الحد بين ماهو تقليدي سائد، وماهو إبداعي متجاوز، أو يريد أن يكون متجاوزا، وهذا الحد اتضحت ملامحه منذ أواخر الأربعينات ومطلع الخمسينات، ليؤشر إلى مرحلة وعي متطور، فقد أدرك معظم كتاب تلك المرحلة وظيفة العمل الإبداعي، وانصبت جهودهم على تحديث النص السردي على الرغم من وجود بيئات متعددة أرادت أن تتعايش أو تتلاقح في زمن محدد كحاضر مترسخ، وممتد إلى ماضٍ ومتطلع في ذات الوقت إلى مستقبل لم تتضح ملامحه بعد، ولم يبلور أفكاره الخاصة عن المستجدات والمتغيرات في العالم، لذلك نرى اختلاف التصورات والرؤى قد تمت ترجمته في النصوص السردية على اختلاف مستويات التقنية الفنية بين هذا الكاتب أو ذاك.

كان المركز الحضري أو الديني (بغداد) يضم خليطًا غير متجانس من البيئات، وتحمل كل بيئة منظوماتها العقائدية (الفكرية أو الثقافية)، والتي ترغب في الاحتفاظ بها، لذلك مارست صراعها في (الإزاحة والبقاء)، وكان لغزو منظومات الأطراف دوره في إضعاف الإشعاع الإبداعي لاسيما في أوقات هيمنة منظومات



جعفر الخليلي

الأطراف على المركز. ولم تكن وظيفة القاص بالسهلة في تقديم هذه التشابكات المعقدة التي لم يكن بعيدًا عنها حتى في منظومته الفكرية الذاتية كإنسان مبدع، فالكاتب، إما أن يكون منتميًا لبيئات الأطراف ومتمسكًا بها، أو وسطيًا، وإما أن يكون منتميًا للمركز ورافضًا لتلك البيئات وخالقًا لبيئة ذهنية مفترضة، أو حلمية تبلورت جراء القراءات أو الاطلاع من خلال البعثات إلى الخارج.

الكاتب أما ان يكون منتميًا لبيئات الأطراف أو منتميًا للمركز

الهوامش :

1. عبد الستار البيضاني/ الرؤية والمنظور/ حوار مع القاص فؤاد التكرلي، الموسوعة الصغيرة العدد 465، دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ 2002 م/ ص32.
2. المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.
3. غانم الدباغ/ أمام تجربتي في القصة/ مجلة الأديب المعاصر/ 14.
4. مهدي عيسى الصقر/ حوار / ملحق جريدة الجمهورية الأسبوعي، العدد 1818
5. محمود عبد الوهاب/ رائحة الشتاء/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد 1977- / ص5.
6. علي جواد الطاهر/ عبد الإله أحمد/ المجموعة الكاملة لقصص محمود أحمد السيد/ المقدمة/ ص5.
7. حمود أحمد السيد/ مقدمة مصير الضعفاء/ نقلا عن مجموعة الأعمال القصصية/ ص5.
8. حمود أحمد السيد/ طالب أفندي/ الأعمال القصصية الكاملة/ ص519.
9. لسيد/ الأعمال الكاملة/ رصاصة في القضاء/ 512.
10. السيد/ الأعمال الكاملة/ ثورة على أبيه / 533.
11. فسه/ شكوك/ ص538.
12. بد الحق فاضل/ الأعمال القصصية الكاملة/ المقدمة/ ص6.
13. و النون أيوب/الآثار الكاملة لأدبه/ المقدمة ص9.
14. نفسه/ص348.
15. نفسه/ص161.
16. نفسه/ص513.



فؤاد التكرلي



د. علي جواد الطاهر